

Eumar André Köhler

**As práticas e os usos do “folclore” no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná
(1958-2013)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Professor Orientador: Dr. Paulo Renato Guérios

CURITIBA

2014

*Este trabalho é dedicado a memória de
João Leonides de Lara e Rogério Berbeki
Figueiredo, que me abriram as portas para o
folclore.*

*Experimentai a felicidade da dedicação e entrega,
a felicidade da modéstia e simplicidade e a
felicidade da cooperação e solicitude! Nenhum
outro caminho vos conduz tão rápida e tão
seguramente no sentido do conhecimento da
unicidade e sacralidade da vida! Nenhum outro
caminho tão-pouco vos conduz com tanta certeza
ao objetivo da arte de viver, à alegre superação do
egoísmo - jamais através da renúncia da
personalidade, mas mediante o seu mais elevado
desenvolvimento. (Hermann Hesse)*

AGRADECIMENTOS

Durante os quase três anos em que estive inserido neste programa de pós-graduação, finalmente acredito que posso parar de pedir desculpas e passar a dizer obrigado.

A minha família, em especial a minha esposa e sogra, que fizeram um grande esforço em garantir o tempo necessário para que eu conduzisse esse trabalho, o que por várias vezes me impediu de participar das suas vidas - Seja para dividir alguma dificuldade pessoal, ou para lavar a louça.

Aos meus filhos, pela paciência em saber esperar quando a mãe dizia, “essa é a hora do papai estudar”.

Aos meus pais queridos, que apesar da distância jamais deixaram de demonstrar o carinho e a admiração pelas conquistas que estavam por vir.

Ao meu irmão, que além do apoio incondicional, sempre foi para mim um exemplo a ser seguido.

Aos meus amigos, Alexandre e Rodrigo, que além dos bons ouvidos, se fizeram sempre presentes nas minhas ausências. A eles devo muito!

Aos meus amigos, Rodrigo e Vanielle França, por me passarem a calma para continuar com o trabalho, superando as minhas próprias frustrações e ansiedades.

Ao meu amigo Wagner, que segurou as pontas no trabalho durante todo o processo da pesquisa, me cobrindo nos dias de planejamento, enquanto eu fazia os artigos para as disciplinas do PPGAS.

Aos meus colegas de turma no PPGAS, uma turma eclética e companheira. Agradeço pelas rodas de conversa, pelos exercícios de confissão, e pelo apoio em todas as dificuldades.

Aos meus amigos dos grupos folclóricos, em especial a Lícia Fritoli, Lourival de Araujo Filho, Rogério Flor, Edinei Schuster, Elmar Guarize, Rogério Figueiredo, bem como todos os integrantes de grupos folclóricos que me receberam com alegria e dividiram comigo as suas experiências na edição deste ano do Festival.

A meu cicerone em campo, Digiorgines Schamberg, que me demonstrou a estranha habilidade de conhecer todas as pessoas que encontramos. Obrigado por abrir as portas para TODOS os grupos folclóricos neste processo.

Gostaria de agradecer também aos membros do colegiado do PPGAS/UFPR, pelo ato de fé de aceitar um acadêmico da Educação Física no campo da Antropologia Social. Sem dúvida, a experiência deste curso foi um divisor de águas entre aquilo que eu era e o que eu me tornei, dos desejos que tinha com o curso e dos projetos que enveredo no final.

Por fim, gostaria de agradecer aos professores e professoras envolvidos na leitura e nos apontamentos para que este trabalho adquirisse forma e conteúdo, desde a escrita do projeto até a sua versão final:

Em primeiro lugar, agradeço a Rubens Tadeu Filho, que se mostrou um excelente ouvinte e mediador. Sem a sua ajuda talvez esse trabalho não fosse sair da minha cabeça.

A professora Ms. Viviane Zeni, do Curso de Especialização em História Cultural da Universidade Tuiuti do Paraná. Mais do que uma professora, se mostrou uma amiga dedicada e comprometida, me auxiliando na organização do anteprojeto de pesquisa para o ingresso neste programa.

Ao professor Dr. Márcio de Oliveira pelas considerações valiosas em nossa “reunião” de qualificação. O seu reconhecimento à qualidade do trabalho foi uma grande realização pessoal. Espero que a versão final seja merecedora dos mesmos comentários.

Ao professor Dr. Nilton Santos, por aceitar um convite a tão curto prazo para participar da banca de defesa desta dissertação, e pelas valiosas considerações feitas ao final deste processo.

À professora Dra. Liliana Porto, por se fazer presente em praticamente todas as etapas de avaliação deste trabalho. Desde o processo seletivo para o ingresso neste PPGAS, como também na etapa de qualificação, e por fim, na defesa desta dissertação. Agradeço por ser fazer presente, de maneira a sempre enriquecer este trabalho com suas sugestões.

Para encerrar, agradeço ao meu orientador, o professor Dr. Paulo Renato Guérios. Sempre direto nas críticas, mas generoso nos elogios, agradeço por conduzir este trabalho ao resultado que se apresenta nestas páginas. Espero ter atingido as expectativas que este objeto de estudo poderia nos oferecer nesta primeira leitura.

Lista de Siglas

AJUB – Associação da Juventude Ucraniano Brasileira

CAHS – Centro Acadêmico Hugo Simas

CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CEPATUR - Conselho Paranaense de Turismo

CEP – Colégio Estadual do Paraná

CEF – Caixa Econômica Federal

CNFCP – Comissão Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNFL – Comissão Nacional de Folclore

CPF – Comissão Paranaense de Folclore

CTG – Centro de Tradições Gaúchas.

CTB – Centro de Tradições Brasileiras

DeGEVAL – Gesellschaft Für Evaluation (Deutsche) / “Sociedade para avaliação”

FeFEPR – Festival Folclórico e de Etnias do Paraná

FTG – Fundação Teatro Guaíra

IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba

LSCC- Liga das Senhoras Católicas de Curitiba

MEC – Ministério da Educação Cultura

PARANATUR – Empresa Paranaense de Turismo

UNESCO – Organização das Nações Unidas para o desenvolvimento da Educação, a Ciência e a Cultura

Lista de Figuras

Figura 1: Preparativos para a apresentação do grupo folclórico polonês dirigido por Tadeusz Morozowicz em 1928.....	p.40
Figura 2: Registro da noite de apresentações do Festival internacional de folclore, 1958. O Estado do Paraná, 05/07/1958.....	p.66
Figura 3: Manchete do jornal “o Dia”, mostrando o faturamento do Festival proposto pelo CAHS. (03/07/1958)	p.67
Figura 4: Alunos da escola técnica de Curitiba ensaiam o ‘Boi de mamão’ no I Festival Folclórico Internacional. (Gazeta do Povo, 01/07/1959)	p.70
Figura 5: Flagrante colhido por ocasião dos ensaios para o 1º Festival Folclórico Internacional (Gazeta do Povo, 02/07/1959)	p.71
Figura 6: Prosseguimento Brilhante do Festival folclórico. (Gazeta do Povo, 05/07/1959).....	p.74
Figura 7: Programa de espetáculo do XI Festival Folclórico Internacional, em Ponta Grossa.....	p.86
Figura 8: O Papa João Paulo II cumprimenta uma menina com trajes folclóricos após a sua apresentação no estádio Couto Pereira em Curitiba.....	p.95
Figura 9: Mapa dos grupos folclóricos com algum envolvimento com a Aintepar no ano de 2013.....	p.135
Figura 10: Fachada da Sociedade Mal. Piłsudski, em reforma durante o ano de 2013.....	p.138
Figura 11: Grupos folclóricos situados na região central da cidade e arredores.....	p.139
Figura 12: Circuitos acionados pela família de Lícia durante os finais de semana da década de 1970 e 1980.....	p.142
Figura 13: Convite para a Festa a Fantasia do Centro Espanhol do Paraná.....	p.166
Figura 14: registro do público presente na Festa a Fantasia do Centro Espanhol do Paraná.....	p.167
Figura 15: Encarte de divulgação da festa de abertura do FeFEPR, a “Open fest”.....	p.168
Figura 16: Indicador da Festa de Abertura do FeFEPR.....	p.168
Figura 17: Relação dos grupos folclóricos distribuídos pelos bairros da cidade com integrantes presentes na Open fest em 2013.....	p.169

Figura 18: Salão da Sociedade 1º de Dezembro, durante a realização da Open Fest.....	p.170
Figura 19: Banner de divulgação da festa de encerramento do FeFEPR, o Baile das Nações.....	p.171
Figura 20: Da esquerda para a direita, casal trajando roupas típicas dos folclore italiano e alemão. Ao lado, casal do grupo folclórico Anima Dantis, em momento de descontração na segunda parte do Baile das Nações.....	p.172
Figura 21: Fotos de divulgação do Salão Rubi, do Círculo Militar do Paraná.....	p.173
Figura 22: Fotos das apresentações dos grupos convidados no Baile das Nações.....	p.174
Figura 23: Passagens de palco com coreografias nos ensaios dos grupos folclóricos Ítalo-brasileiro, Alte Heimat e Wisła, respectivamente.....	p.182
Figura 24: Ensaio coletivo com todas as categorias do grupo folclórico Wisła, no dia 29 de junho de 2013.....	p.183
Figura 25: Fachada do Bar do alemão, no Largo da Ordem de Curitiba.....	p.193
Figura 26: “Thais” e sua colega de Odori, em uma das apresentações no Haru Matsuri....	p.197
Figura 27: Apresentação do grupo de Yosakoi no FeFEPR, no dia 8 de julho de 2013.....	p.204
Figura 28: Trechos do vídeo de introdução ao Festival apresentado em todas as noites do evento em 2014.....	p.224
Figura 29: Apresentação do Grupo Folclórico Piccola Itália.....	p.225
Figura 30: Apresentação do Grupo Folclórico Isola del Sole.....	p.225
Figura 31: Apresentação do Grupo Folclórico Ítalo-Brasileiro.....	p.226
Figura 32: Apresentação do Grupo Folclórico Neolea	p.227
Figura 33: Apresentação do Grupo Folclórico Masbha.....	p.229
Figura 34: Apresentação do Grupo Folclórico Junak.....	p.230
Figura 35: Apresentação do Grupo Folclórico Wisła.....	p.231
Figura 36: Apresentação do Grupo Folclórico Barvinok.....	p.232
Figura 37: Apresentação das Banduras e do grupo de danças folclóricas Poltava.....	p.233
Figura 38: Divisão das apresentações da Associação Nikkei pelos seus departamentos.....	p.234

Figura 39: Encerramento da apresentação da Associação Nikkei.....	p.235
Figura 40: Original Einighkeit Tanzgruppe, durante a sua apresentação do 52º FeFEPR....	p.236
Figura 41: Dança do lenhador do grupo Alte Heimat.....	p.237
Figura 43: Apresentação do Grupo musical do Centro Espanhol do Paraná.....	p.238
Figura 42: Apresentação do grupo <i>Jota Aragonesa</i> , durante o espetáculo do Centro Espanhol do Paraná, no 52º FeFEPR.....	p.238
Figura 44: Coreografias realizadas pelos grupos Boliviano e <i>Anima Dantis</i> , respectivamente.....	p.240
Figura 45: Apresentação do Centro de Tradições Brasileiras do Clube Santa Mônica.....	p.241
Figura 46: Dança de encerramento do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná.....	p.245
Figura 47: Momento em que dois dançarinos do grupo grego quebram os pratos durante a execução da coreografia Zorba.....	p.246
Figura 48: Imagem do encerramento do Festival, no dia 14 de julho de 2013.....	p.246

Lista de Quadros

Quadro 1: Relação de Grupos folclóricos inaugurados no período que antecede a primeira edição do Festival.....	p.43
Quadro 2: Relação de grupos folclóricos em algumas edições do Festival na década de 1980.....	p.94
Quadro 2.1: Relação dos grupos folclóricos em algumas edições do Festival na década de 1990.....	p. 100
Quadro 3: Relação de grupos folclóricos ligados ao Festival entre 1958 e 2013....	p.111
Quadro 4: Relação de público presente em todas as noites do Festival.....	p. 152
Quadro 5: Venda de ingressos por integrante dos grupos folclóricos.....	p.158
Quadro 6: Parecer sobre a liberação de verba para o financiamento do Festival em 2008.....	p.162
Quadro 7: Relação dos grupos participantes do 52ºFeFEPR com as associações que os sediam.....	p.178
Quadro 8: Divisão dos ensaios dos grupos por critério de organização de repertório e volume de integrantes.....	p.180

RESUMO

Nesta dissertação procuramos discutir as formas de apropriação do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, evento realizado desde o ano de 1958 na cidade de Curitiba. Em outras palavras, buscamos discutir sobre a trajetória da organização do evento em diferentes configurações sociais que o engendraram, para na sequência, observar como os grupos folclóricos se organizam internamente e como procuram definir seu lugar no espaço urbano. Para tanto, este trabalho se divide em duas partes complementares: a primeira é caracterizada por uma narrativa histórica, onde definimos o nosso olhar diante do Festival a partir de um viés cronológico. Escolhemos algumas fases nesta trajetória através de relações entre diferentes agências, que estabeleceram usos particulares para o evento em certos momentos da sua trajetória; já a segunda parte compreende o percurso etnográfico, desenvolvido desde os salões de ensaio dos grupos folclóricos até a organização do Festival na edição do ano de 2013. Aqui destacamos a constituição de uma rede social, explicitamente organizada a partir de um significante chamado “folclore”, mas que, por outro lado, abre-se para uma diversidade de encontros e desencontros ligados a interesses particulares. Dedicamos outro momento para discutir as formas de compreensão sobre o fenômeno do folclore pelos nossos atores, na medida em que nos deparamos com a capacidade de reflexão destes por meio de seus discursos. Nas noites do evento, ressaltamos a sua dimensão performática, pensando não somente na sua estrutura de apresentação, mas também na sua relação com outros atores na cidade de Curitiba.

Palavras-chave: Curitiba, Festival, Folclore, Redes Sociais

ABSTRACT

In this dissertation, we seek to discuss the forms of appropriation of the Folkloric and Ethnic Festival of Paraná. Event organized since the year 1958 in the city of Curitiba. In other words, we intend to discuss about the history of the event's organization in different social settings, to further, observe how folkloric groups are organized internally and how they seek to define their place in the urban space. For that, we divided this work into two complementary parts: the first one, is characterized by a historical narrative, where we set our gaze on the Festival from a chronological bias. We have chosen some stages in this pathway, through relationships between different agencies that have established particular uses for the event at certain moments in its history; the second part includes ethnographic trajectory, developed from the Halls of folk groups until the organization of the Festival in the year edition 2013. Here we outline the establishment of a social network, explicitly organized from a significant called "folklore" but on the other side, opens to a variety of agreements and disagreements related to particular interests. We dedicate time to discuss other ways of understanding the phenomenon of folklore by our actors, to the extent that we are faced with the reflectivity of these through their speeches. On the nights of the event, we emphasize its performative dimension, thinking not only in its presentation structure, but also in its relationship to other actors in the city of Curitiba.

Keywords: Curitiba, Festival, Folklore, Social Networking

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.1
UMA BREVE APRESENTAÇÃO DO FESTIVAL DO PARANÁ.....	p.1
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CAMPO E DELIMITAÇÃO DO OBJETO....	p.3
<i>Uma abordagem da categoria folclore a partir do caso brasileiro na construção de uma problemática.....</i>	<i>p.11</i>
CORPUS DA PESQUISA.....	p.18
Estrutura da dissertação.....	p.23
 PARTE I: VARIAÇÕES DOS USOS DO FESTIVAL AO LONGO DE SUA HISTÓRIA.....	 p.26
 1 CONTEXTUALIZANDO O CENÁRIO DA CONSTITUIÇÃO DO EVENTO NO ESTADO DO PARANÁ.....	 p.28
1.1 A IMIGRAÇÃO EUROPEIA NO PARANÁ E O PROCESSO DE “OCUPAÇÃO” DO TERRITÓRIO PARANAENSE.....	p.28
1.2 OS IMIGRANTES EM CURITIBA: MODOS DE OCUPAÇÃO DOS ARREDORES DA CAPITAL.....	p.34
1.2.1 <i>Os primeiros lugares de sociabilidade, as igrejas e as escolas.....</i>	<i>p.36</i>
1.2.2 <i>A sociabilidade pelos clubes e associações.....</i>	<i>p.37</i>
1.2.3 <i>Uma ponte entre as associações de mútua ajuda, as elites curitibanas e a dança na cidade de Curitiba.....</i>	<i>p.39</i>
1.2.4 <i>Sobre os grupos folclóricos nesta primeira configuração social.....</i>	<i>p.43</i>
 2 A PRIMEIRA EDIÇÃO DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLCLORE.....	 p.46
2.1 UMA AÇÃO SOCIAL PROMOVIDA PELAS “ALMAS FILANTRÓPICAS” DA CIDADE DE CURITIBA: FOLCLORE E ELITES.....	p.46
2.1.1 <i>O perfil de um catedrático do direito no contexto da Universidade do Paraná.....</i>	<i>p.50</i>
2.1.2 <i>A “ideologia da domesticidade” no contexto da Liga das Senhoras Católicas de Curitiba (LSCC).....</i>	<i>p.53</i>
2.1.3 <i>O papel do CAHS e da LSCC na constituição do Festival Internacional de Folclore.....</i>	<i>p.58</i>

2.1.4 O Festival Internacional de Folclore e a institucionalização dos grupos folclóricos.....	p.60
--	------

3. VARIAÇÕES DO EVENTO A PARTIR DE 1959..... p.69

3.1 INSTITUCIONALIZAÇÃO E PRIMEIROS PASSOS: FOLCLORE E EDUCAÇÃO.....	p.69
3.2“UM ESPETÁCULO FEITO PELO POVO, PARA O POVO”: APROXIMAÇÕES ENTRE FOLCLORE E TURISMO CULTURAL.....	p.75
3.2.1 A proposta de criação do Museu das Etnias.....	p.79
3.3 DA “ÉPOCA DE OURO” À CRISE DO FESTIVAL NA DÉCADA DE 1970	p.81
3.3.1 Uma lacuna sobre o folclore imigrante e o folclore nacional no Paraná.....	p. 83
3.3.2 A fundação da Aintepar.....	p. 90
3.4 OUTRAS TRANSFORMAÇÕES DO EVENTO.....	p. 94
3.4.1 Os anos 1990.....	p. 100
3.4.2 Os anos 2000.....	p. 107

PARTE II: FORMAS DE “FAZER FOLCLORE” NA EDIÇÃO DE 2013 DO FESTIVAL FOLCLÓRICO E DE ETNIAS DO PARANÁ..... p.114

4. REDES DE INTERDEPENDÊNCIA ACIONADAS ATRAVÉS DO FOLCLORE..... p.116

4.1 UM OLHAR SOBRE A TRAJETÓRIA CONCEITUAL DO FOLCLORE NO CAMPO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS.....	p.116
4.1 A PERSISTÊNCIA DA ETNICIDADE COMO UM CONCEITO NATIVO.....	p.123
4.2 ABERTURA DO CICLO: SOBRE O CIRCUITO DO FOLCLORE NA CIDADE DE CURITIBA.....	p.129
4.2.1 Uma situação imponderável no processo de inserção em campo.....	p.129
4.2.2 Redes de sociabilidade acionadas através do folclore.....	p.135

5. A PRODUÇÃO DO EVENTO..... p.146

5.1 REUNIÕES DA AINTEPAR.....	p.147
5.1.1 <i>Sobre a venda de ingressos.....</i>	p.156
5.1.2 <i>Sobre os patrocínios.....</i>	p.160
5.3 FESTAS DE “INTEGRAÇÃO”	p.166
5.3.1 <i>Festa a Fantasia do Centro Espanhol do Paraná.....</i>	p.166
5.3.2 <i>Open Festival.....</i>	p.167
5.3.3 <i>Baile das Nações.....</i>	p.170
5.2 ENSAIOS NOS GRUPOS.....	p.177

6. SOBRE OS USOS DO FOLCLORE NO 52º FESTIVAL FOLCLÓRICO E DE ETNIAS DO PARANÁ..... p.188

6.1 ESTRATÉGIAS DE APROPRIAÇÃO DO FOLCLORE EM DIFERENTES SITUAÇÕES PELOS GRUPOS FOLCLÓRICOS.....	p.190
6.1.1 <i>Do Schreiben ao Google: Critérios para a produção do repertório pelos grupos folclóricos.....</i>	p.192
6.1.2 <i>Tipos de relação Integrante x Grupo.....</i>	p.206
6.2 GRUPO FOLCLÓRICO NÃO É ESCOLA DE DANÇA: SOBRE OS PROCESSOS DE FILIAÇÃO À AINTEPAR NO ANO DE 2013.....	p.211
6.2.1 <i>Sobre as reuniões de integração dos grupos Masbha e Raices de Bolívia.....</i>	p.214
6.3 EXECUÇÃO: SOBRE AS NOITES DE ESPETÁCULO NO 52º FEFEP	p.218
6.3.1 <i>A Chegada do público.....</i>	p.218
6.3.2 <i>As noites de espetáculo.....</i>	p.221
6.3.3 <i>Coda.....</i>	p.242

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... p.248

REFERÊNCIAS..... p.254

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objeto a trajetória do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná (FeFEPR), evento que ocorre anualmente de modo quase ininterrupto, desde 1958, e que reúne grupos folclóricos em apresentações de dança, canto e música, sendo realizado neste ano no Auditório Bento Munhoz da Rocha, do Teatro Guaíra, na cidade de Curitiba.

A partir deste objeto, a pesquisa pretende discutir as diferentes formas pelas quais o Festival está inserido dentro de determinadas dinâmicas sociais, utilizando-se da categoria folclore como um instrumento de negociações que geram “redes de interdependências” (ELIAS, 2008) entre os seus integrantes. Para tal, pretende demonstrar de que forma as diferentes apropriações do significante folclore podem nos revelar algumas estratégias adotadas no evento para legitimá-lo em um contexto social mais amplo.

UMA BREVE APRESENTAÇÃO DO FESTIVAL DO PARANÁ

O Festival Internacional de Folclore – nomenclatura utilizada na sua primeira edição - surgiu em 1958, com a intenção explícita de promover uma ação beneficente em prol à construção de uma ala infantil para um hospital da cidade de Curitiba. Logo no ano seguinte - mais especificamente no dia 20 de abril de 1959-, o governo do Estado do Paraná consolidava a institucionalização do Festival, através do Decreto de Lei 22.921, assinado pelo Governador do Estado, Moysés Lupion.

Mas esta rápida ação do Estado sobre um espetáculo produzido pela “sociedade civil” teve seus motivos, e este também é outro ponto a ser destacado. A manutenção do evento desde a sua (segunda) primeira edição, em 1959, foi mediada pelo governo em apoio aos grupos folclóricos localizados em diversas partes da cidade, organizados em associações de mútua ajuda de cunho étnico. Esses núcleos autônomos viviam, e ainda vivem (grande parte deles) em função da afirmação de sua identidade, por meio da manutenção de sua cultura. Seja em festejos tradicionais (desde almoços, bailes, ou como iremos observar adiante, em festivais), ou em representações da sua origem por meio das várias linguagens a ela pertencentes: da língua natal, dos locais e datas comemorativas, dos ritos, da culinária, das danças típicas, do folclore. Uma vez ao ano, estas associações eram convidadas a participar daquele Festival, que reunia as etnias em um grande evento, onde cada uma poderia dividir com as demais um pouco da “cultura do seu povo” (Aintepar, 2013) através da dança.

Conforme veremos adiante, o distanciamento progressivo do Estado na organização do evento gerou a necessidade de criar outras formas de organização do Festival. Fundou-se assim a Associação Interétnica do Paraná (Aintepar), que a partir do ano de 1976, veio a atuar como um órgão fundamental na manutenção de, dentre outros, este grande espetáculo. Este marco na história do Festival folclórico teve força política para gerir as edições seguintes, e foi ele o maior responsável por suas transformações a partir de então.

Outra mudança que redundou no formato que o evento se apresenta hoje, diz respeito a sua nomenclatura que variou até o ano de 1986. No ano de 1958 o Festival era inaugurado através da nomenclatura “Festival Internacional de Folclore”, em 1959 mudou para “Festival Folclórico do Paraná”, sendo seguido nos três anos seguintes pelo nome “Festival Folclórico e de Etnias” (1962-4). Nos anos seguintes, novamente incorpora o seu nome anterior, “Festival Folclórico Internacional” (1966-85). Somente no ano de 1986, por deliberação da diretoria da Aintepar, é que o evento adquire o nome que mantém até hoje, o “Festival Folclórico e de Etnias do Paraná”. Desde esta data, a sua estrutura se manteve estável, até meados do ano de 2006, quando por iniciativa de alguns representantes foram anexadas novas regras para o ingresso de grupos folclóricos nos estatutos da Aintepar.

No ano de 2013 o Festival atingiu a sua quinquagésima segunda edição, sendo realizado no grande auditório do Teatro Guaíra, entre os dias dois e quatorze de julho, durante treze dias, por dezesseis grupos folclóricos de doze etnias diferentes, sendo oferecido pela sua agência de promoção através do seguinte discurso,

Os grupos folclóricos surgiram no Paraná pela **necessidade que os imigrantes e seus descendentes** tinham de resgatar a cultura de seu país de origem. Através da preservação dos costumes pelas gerações mais novas, os grupos folclóricos do Paraná [...] **transmitem a cultura de seu povo**, incentivando também à valorização de seu folclore. (Aintepar, 2012 - *grifos nossos*)

Este breve histórico do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná revela que existem algumas dinâmicas internas ao evento que permitem a identificação dos grupos participantes através de um elemento comum, o folclore.

Nesta introdução discutiremos inicialmente a proximidade do pesquisador em relação a este universo, na medida em que sua relação com o objeto deve ser problematizada. Este debate será mediado pelos esforços de objetivação neste processo através do diálogo com Pierre Bourdieu. A seguir, levantaremos alguns argumentos em defesa da análise histórica do evento para compreender como ele foi engendrado no formato atual; por fim, a partir da

análise das relações que se estabeleceram entre os seus agentes, pretendemos estabelecer um ponto de partida para a leitura deste fenômeno da sua organização até o evento propriamente dito.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CAMPO E DELIMITAÇÃO DO OBJETO

Um problema é precisamente o começo e o fim da história. Se não há problemas, não há história. Apenas narrações, compilações.

Lucien Febvre

Pensando no processo de organização desta dissertação, é difícil resistir à tentação de usar alguma referência clássica para indicar o nosso percurso de campo. Pensando em um autor como Malinowski, na sentença de abertura do seu consagrado “*Argonautas do pacífico ocidental*”, o autor nos sugere uma imagem tradicional do Antropólogo de campo. Dizia ele,

imagine-se de repente desembarcado, rodeado por todo o seu equipamento, só, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, enquanto a lancha ou bote que o trouxe se afasta até desaparecer no horizonte (...) Imagine-se, agora, ó leitor, entrando pela primeira vez na aldeia, sozinho ou na companhia do seu cicerone branco (...) O seu companheiro branco tem a sua forma habitual de lidar com os nativos e não compreende, nem parece querer compreender, a maneira como você, enquanto Etnógrafo, os terá de abordar. (MALINOWSKI, [1922] p.19-20)

Enfim, conforme nos citou nas linhas finais da sua introdução ao livro supracitado, Malinowski acreditava que a Antropologia era um empreendimento que se sustentava no encontro entre dois mundos. Em outras palavras, podemos perceber que *a priori* a disciplina assumia a ideia de que o encontro radical com o exótico deveria ser seu objeto de estudo, criando assim uma fronteira bem definida no encontro do pesquisador com os seus nativos. Contudo, hoje essa situação se mostra diferente, pois o argumento do encontro com a alteridade pode se dar em outras vias, conforme veremos no nosso caso.

Em primeiro lugar, cabe sublinhar que a escolha desta temática foi tributária de algumas inquietações que deram origem a esta pesquisa. A primeira delas era de caráter pessoal, na medida em que a identificação com este objeto de estudo residiu no fato de eu ter integrado um dos grupos folclóricos que participam do evento durante boa parte da minha juventude. Essa proximidade permitiu observar, a partir da organização do evento, alguns mecanismos que refletiram parte de minhas próprias disposições em jogo naquele cenário, mas que não percebia conscientemente enquanto integrante. Em outras palavras, o estudo do

Festival pôde em certa medida lidar com aspectos ligados a minha própria constituição enquanto sujeito dentro deste grupo, com pessoas que, como eu, guardavam um mesmo sentido de “coletividade”¹.

Contudo, antes de creditar esta motivação pessoal, houve a necessidade de mediá-la com as implicações deste contato próximo em uma pesquisa etnográfica. Problema amplamente discutido nos programas de Antropologia Social, e que ainda se encontra carregado de considerações ligadas ao papel do pesquisador diante do seu objeto de estudo, sobretudo na perspectiva de uma “antropologia das sociedades complexas”.

Assim, buscamos orientar a nossa construção a partir de um eixo de pesquisa voltado para as sociedades complexas. Sobre este ramo, Mariza Peirano no texto “*Antropologia no Brasil (Alteridade contextualizada)*”, levou em consideração a construção de um panorama da disciplina no Brasil ao fazer um mapeamento da Antropologia diante de contrastes com os estados da arte na pesquisa antropológica nos Estados Unidos e na Índia (1999, p.227). A autora defendia que, se no modelo canônico - como demonstramos na sentença inicial de Malinowski -, a alteridade “seria tão radical que idealmente estaria além-mar”, no Brasil pôde-se perceber que o encontro com a diferença se traduziu “em diferenças relativas e não necessariamente exóticas” (*idem*, p.226) Em outras palavras, para a autora, hoje o “encontro radical com a alteridade não é mais a dimensão considerada essencial da antropologia.” (*idem*, p.225)

Ainda segundo a autora, o encontro com uma alteridade próxima nasceu das relações estabelecidas entre as disciplinas da Antropologia e da Sociologia, na medida em que a primeira surgiu como alternativa para os desafios da segunda, sendo que o objetivo do ramo da sociologia urbana consistia em trilhar o caminho proposto por Georg Simmel, procurando localizar “as condições de sociabilidade nas metrópoles” (*idem*, p.242).

No Brasil, um dos expoentes da antropologia urbana, Gilberto Velho, promoveu um diálogo com a escola de Chicago na busca por temas urbanos, e do seu trabalho pioneiro sobre uma pesquisa de campo urbana surgiu o livro intitulado “*A utopia urbana: um estudo de antropologia social*” (1973). Posteriormente, “essa linha expandiu-se para mais tarde incluir

¹ Fui convidado a participar de um dos grupos folclóricos afiliados à Aintepar em 1999. Na época já participava de um projeto envolvendo danças folclóricas, organizado por um professor da escola onde concluí os níveis da Educação Básica. O convite foi realizado pelo próprio professor, que era integrante deste grupo e procurou ampliar as práticas do grupo folclórico para a sua área de formação, que era a Educação Física. Podemos dizer que esta primeira experiência foi imprescindível para definir a minha trajetória acadêmica desde então, o que pretendo apresentar brevemente adiante.

setores populares, velhice, gênero, prostituição, parentesco e família, música e política” (*Idem*, p.241)

Outro autor que trabalhou dentro do contexto da alteridade próxima foi José Guilherme Cantor Magnani. No texto “*De perto e de dentro: notas para uma antropologia urbana*”, o autor nos indica que sua intenção é a de promover um debate contemporâneo na antropologia frente às dinâmicas da vida urbana, diferenciando-a das demais postulações a partir de um enfoque etnográfico. Acreditando que, se na perspectiva de uma “antropologia das sociedades complexas” podemos encontrar um eixo específico que lida com os fenômenos ligados à cidade, o autor vai revelar uma trama de territórios, equipamentos, bem como outros dispositivos que se articulam com diferentes agências, não como cenário para a ação dos sujeitos, mas como elemento constitutivo das práticas com as quais estes operam. Desta forma, a dinâmica urbana não se resumiria a uma totalidade.

Assim, Magnani sugeria que se evitasse incorrer no erro antropológico que chamou de “tentação da aldeia” (2002, p.19), apelando para o fato de que as práticas revelam intercâmbios dentro da cidade, que flutuam de um determinado campo e se ramificam em trajetos, percursos que acabam por identificar diferentes *pedaços*. Essa constatação foi fundamental para que propusesse enfim uma nova abordagem sobre os fenômenos “na” cidade, e não “da” cidade. Em outras palavras, as construções descritivas de uma antropologia que era feita de longe e de fora foram polarizadas no outro sentido, oferecendo um olhar que chamou “de perto e de dentro”. Nas suas palavras,

Ao partir dos próprios arranjos desenvolvidos pelos atores sociais em seus múltiplos contextos de atuação e uso do espaço e das estruturas urbanas, este olhar vai além da fragmentação que, à primeira vista, parece caracterizar a dinâmica das grandes cidades e procura identificar as regularidades, os padrões que presidem o comportamento dos atores sociais. Supõe recortes bem delimitados que possibilitam o costumeiro exercício da cuidadosa descrição etnográfica. (2002, p.25)

Neste contexto, a relevância dos estudos urbanos que até então fora pouco questionada, foi problematizada “depois de uma rápida discussão sobre a natureza da pesquisa de campo em geral, que inclui a disposição do etnólogo para sofrer de ‘*anthropological blues*’ e o tema da familiaridade, tanto perto quanto distante de casa, a questão foi resolvida antes dos anos 80.” (PEIRANO, *Op. Cit*, p.243)

Ao encontro do pensamento desta primeira, Roberto DaMatta, no texto “O ofício do Etnólogo, ou como ter *anthropological blues*”, apontou que o objetivo da antropologia estaria baseado na busca pelo exótico. Nas suas palavras, “só se tem Antropologia Social quando se tem de algum modo o exótico, e o exótico depende invariavelmente da distância social, e a distância social tem como componente a marginalidade” (1978, p.28). Para DaMatta, essa marginalidade leva a segregação e à sensação de solidão, e tudo isso desemboca na “liminaridade e no estranhamento.” (*Ibidem.*)

Pensando desta forma, como podemos lidar com esta relação entre mundos, quando temos um objeto que nos é familiar? Pois, afinal, não houve nenhum marco que delimitasse a entrada em campo através de um evento específico, como o desembarque em uma ilha distante. Eu já me encontrava em um universo familiar, sendo reconhecido pelos meus interlocutores como mais um nativo. Assim, busquei compreender que, no encontro com uma alteridade próxima, não poderia deixar de considerar que essa construção sempre implicou num esforço de afastamento, na medida em que a apreensão do campo é possível não pela aproximação do exótico pelo familiar, mas pelo distanciamento do familiar tornado exótico, através daquilo que Roberto DaMatta chama de “coerção socializadora” (1978, p.30).

Um primeiro esforço de objetivação desta relação com o objeto se deu no ano de 2011, quando apresentei o meu trabalho de conclusão para o Curso de Especialização em História Cultural pela Universidade Tuiuti do Paraná. Vindo de uma graduação no curso de Educação Física pela Universidade Federal do Paraná, minha preferência sobre o Festival recaiu pelos motivos citados no início deste tópico, na medida em que meu envolvimento com os grupos folclóricos permitiu criar um vínculo com a temática do Festival, buscando para tal um panorama do evento a partir da análise dos encartes (*folders*) divulgados ao público em algumas de suas edições (2010). O ensaio monográfico rendeu um trabalho ainda tímido, sem fontes além daquele parco material documental e uma entrevista semiestruturada com dois presidentes da associação responsável pelo evento. Contudo, essa produção serviu como impulso para indicar um caminho a ser seguido a partir daquela temática inicial. De posse dos resultados desta primeira coleta, pude orientar o meu olhar na busca de outros materiais empíricos, que pudessem de alguma forma completar as lacunas deixadas neste trabalho anterior, e indicar outras formas de ler o evento a partir da minha relação com os demais integrantes de grupos folclóricos.

Nesta pesquisa, meu esforço de objetivação se deu na compreensão de que, em minha experiência enquanto observador-nativo, estava imerso em um campo onde as políticas

públicas (representadas pelo fomento do evento, através da abertura das portas do teatro para que ele se realize a um baixo custo, tanto aos seus atores quanto para o seu público), as mídias em geral (que divulgaram o Festival no calendário de eventos da cidade), os grupos de danças folclóricas (representadas pelas associações de mútua ajuda que sediam os grupos folclóricos), e mesmo os próprios integrantes destes grupos, dialogavam a partir de noções muito caras às Ciências Sociais - porém com um uso muito específico, intimamente ligado às práticas que estabeleciam cotidianamente – como cultura, tradição, etnia, e talvez mais importante, folclore.

Justamente por essa razão, apesar de me sentir num plano privilegiado para a observação das suas práticas, deixei-me levar por uma série de definições próprias daquele grupo. Grosso modo, ao invés de analisar as redes de relações que atuavam dentre os vários grupos folclóricos – o que veio a se tornar meu objetivo -, observava estas dinâmicas a partir de uma leitura guiada por categorias nativas. Neste sentido, se por um lado acreditava estabelecer uma relação de impessoalidade com o objeto, sentia-me como Pierre Bourdieu alertava sobre o pesquisador de campo, “mais ou menos afastado dos atores e das coisas em jogo por ele observadas, mais ou menos tentado, por conseguinte, a entrar no jogo do metadiscurso, com a aparência de objetivar.” (1999, p.57)

Por outro lado, não podemos negar que sempre existiram alguns aspectos “românticos” na pesquisa etnográfica. Sobre eles, DaMatta nos indicou que estes aspectos anedóticos funcionam como fresta de fuga para a sensibilidade humana na construção deste inventário da pesquisa de campo, por um mecanismo que é essencialmente subjetivo e pessoal, “um modo muito envergonhado de não assumir o lado humano e fenomenológico da disciplina, com um temor infantil de revelar o quanto vai de subjetivo nas pesquisas de campo.” (1978, p.27). Em outras palavras, para o autor, a antropologia é uma disciplina que atua como ponte entre dois universos de significação, e nesse processo de mediação, o pesquisador irá recorrer a “um mínimo de aparato institucional ou de instrumentos de mediação” (*Ibidem*), que estão intimamente ligados as condições do próprio campo, na medida em que o pesquisador precisará lidar com a diversidade de sujeitos os quais estuda. Em suas palavras, “A mediação é realizada por um corpo de princípios guias (as chamadas teorias antropológicas) e conduzida num labirinto de conflitos dramáticos que servem como pano de fundo para as anedotas antropológicas e para acentuar o toque romântico da disciplina.” (idem, p.30)

Diante desta aporia, por um lado da objetivação atrelada a um discurso nativo, e de outro ligado aos aspectos anedóticos desta relação, a objetivação participante possibilitou a ruptura com essa intenção de objetivar o objeto. Conforme nos indica Bourdieu, a objetivação do pesquisador se dá no âmbito das relações que este estabelece com os seus próprios interesses. Por essa razão, havia a necessidade de superar a experiência que trouxe comigo para o campo enquanto nativo, pois foi esta experiência que implicou na minha crença de que a “transmissão da cultura de um povo”, conforme citamos no final do item anterior, era o motor do evento.

Mudando o olhar dos discursos sobre o folclore para as formas como este termo agencia redes de interdependência, demonstraremos neste trabalho que não é possível definir um único vetor para explicar os fenômenos circunscritos no Festival. Para além das fronteiras entre os diversos grupos, os membros da Aintepar organizam o evento a partir de certas regras que o engendram, em arenas de conflito nas quais as estratégias de negociação extrapolam em muito a própria noção de folclore construída por estes grupos.

Essa dissertação propõe uma tentativa de analisar o campo etnográfico a partir de uma situação muito específica do pesquisador. Assim, se por um lado a pesquisa iniciou com um envolvimento “quase biográfico”, agora se sugere não abandonar por completo o relato desta trajetória do pesquisador, mas, justamente o contrário, ampliá-lo a um quadro mais complexo. No caso desta pesquisa, foi necessário construir um processo de estranhamento, na medida em que eu me distanciei do objeto através de um instrumento muito particular, que é o recorte cronológico.

Sabendo da multiplicidade de discursos envolvidos na organização do evento, e levando em consideração que o processo de constituição do Festival foi recorrentemente evocado nas tomadas de decisão dos grupos na edição deste ano em particular, a primeira parte desta dissertação restituirá o processo histórico da produção do Festival. Ou seja, veremos como diferentes atores em diálogo na sociedade paranaense constituíram-no de diferentes formas ao longo do tempo, e se apropriaram dele para diferentes fins, sendo que um traço constante nesta trajetória é o uso do significante “folclore”.

Conforme mencionado, os nossos interlocutores na pesquisa se apropriavam de uma série de noções próprias das ciências sociais. Porém, estes grupos de maneira geral aplicavam estes conceitos a partir de uma base orientada pelo senso comum. No segundo capítulo, veremos como se configurou um dos primeiros usos da categoria folclore na constituição do evento. Essa operação nos foi útil para compreender, por um lado, a posição dos grupos

folclóricos diante da sua história – pela proximidade cronológica da sua participação no Festival, o que em alguns casos gerou certo prestígio pela sua persistência no tempo. Em outra situação, levantada com maior profundidade no capítulo 5, foi possível perceber como a identificação de uma personalidade como “criadora” do evento garantiu algum capital específico que legitimou a importância do seu grupo na 52ª edição do Festival em 2013, isentando-o de qualquer responsabilidade, e livrando-o de qualquer ônus sobre um incidente que o impediu de participar do evento neste ano. Por outro lado, conseguimos perceber que a trajetória do evento nem sempre esteve atrelada ao significante folclore, pois, em seus primeiros anos o que estava em jogo era a forma como o evento se constituiria em Festival. Desta forma, a primeira parte desta dissertação tratará de descrever o percurso destas sucessivas posições ocupadas pelos sujeitos nos modos de “fazer o Festival” a partir de uma orientação comum.

Veremos que nossos interlocutores criaram discursos que construíram uma linha de continuidade entre os eventos, emprestando ao Festival uma trajetória linear. Desta forma, os discursos sobre o passado do evento foram utilizados em defesa e em justificativa de uma série de decisões dos grupos folclóricos na edição deste ano. A necessidade de se utilizar uma abordagem histórica veio em razão de compreender em que medida esses discursos foram construídos *a posteriori*, sendo reproduzidos entre os nossos interlocutores a todo o momento, fixando-se em uma concepção de folclore baseada no senso comum, mas engajada em um projeto que já perdura há mais de cinquenta anos.

De maneira geral, o que se buscou compreender foi o fato de que estamos lidando com uma rede de agências que atuam a partir de termos caros à Antropologia. Contudo, tivemos o cuidado de analisar como estas construções operavam nos discursos dos nossos interlocutores, a fim de compreender como colocava em questão suas disposições, e perceber os “curtos-circuitos” dentro desta rede, quando o uso dos argumentos foi divergente entre estes atores.

Segundo Pierre Bourdieu, é preciso ter ciência de que a escolha de um objeto de pesquisa é um trabalho que exige grande esforço, sendo necessária uma atenção maior aos pormenores de cada procedimento da pesquisa. Como bem observou o autor, o objeto da pesquisa é construído no processo, passando por retoques sucessivos, através de “princípios que orientam as ações ao mesmo tempo minúsculas e decisivas”. (1999, p. 27) Assim, toda orientação sobre o objeto depende do conhecimento das suas diferentes nuances.

Pensando na estratégia da construção do evento a partir de uma perspectiva histórica, segundo Drummond, através desta estratégia,

É como se benjaminianamente [1987] do presente se pudesse rapidamente entrever o passado, e quando todos os olhos se voltam para uma instituição, aquele que busca na história não um instrumento de legitimação do presente, mas sim o contato com outras experiências, impõe-se buscar os indícios de um passado que, apesar da proximidade ao presente, pode apresentar especificidades notavelmente diversas das atuais. (2011, p.1)

O que sugerimos, portanto, é apenas uma das várias leituras possíveis acerca de um fenômeno que ao longo de sua história ganhou sucessivamente dimensão de espetáculo, de propaganda de governo, e de transmissão de identidades. Trata-se, em outras palavras, de desenhar a trajetória dos sucessivos significados a ele atribuídos em um campo social, o qual também é fruto de transformações. Em outras palavras, um dos objetivos desta pesquisa será compreender as diferentes formas pelas quais o significante “folclore” foi acionado em processos de mediação e levados a cabo entre os grupos folclóricos envolvidos no Festival em uma superfície social mais ampla.

Ao pensarmos sobre esta superfície social mais ampla, acreditamos ser interessante utilizar o conceito de configuração, tal como indica Norbert Elias, na medida em que ele se propõe escapar dos paradigmas dicotômicos do indivíduo e da sociedade. Elias pretende analisar as estruturas sociais como um processo permanente de mudança. Esta dinâmica está relacionada ao modo como se ampliam as relações de interdependência nos grupos.

A rede de interdependência entre os seres humanos é o que os liga. Elas formam o nexo do que é aqui chamado configuração, ou seja, uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes. Uma vez que as pessoas são mais ou menos dependentes entre si, inicialmente por ação da natureza e mais tarde através da aprendizagem social, da educação, socialização e necessidades recíprocas socialmente geradas, elas existem, poderíamos nos arriscar a dizer, apenas como pluralidades, apenas como configurações. (1994, p.249)

A preocupação de Elias com a característica móvel, mutável da interdependência das relações sociais o leva a crer que o conceito de configuração permite um trânsito maior entre os sujeitos do que o de sistema, que caracteriza a sociedade como uma totalidade, na medida em que este pode ser prejudicado por uma “ideia correlata de imutabilidade.” (*Ibidem*). Portanto, vamos nos utilizar da noção de rede, para podermos perfilar os eventos ligados aos usos da categoria folclore a partir das suas diferentes ordenações.

Esse recorte é fruto de uma escolha que partiu da própria pesquisa, sendo que privilegiamos alguns momentos nos quais a categoria folclore foi utilizada pelos agentes na

tentativa de manter vivas suas redes de interdependência. É sabido que ainda existem grandes lacunas neste intermédio. Contudo, o que propomos considerar é o fato de que o estudo da trajetória do Festival permite compreender a gênese de certas percepções que são acionadas até hoje nas relações estabelecidas entre os participantes de suas edições atuais.

Desta forma, propomos uma breve discussão sobre como a construção da categoria folclore informada pelas operações de preservação do patrimônio cultural atuou no contexto brasileiro. Na sequência, discutiremos sobre as implicações deste projeto quando se encontrou com outro tipo de perspectiva sobre o termo, neste caso, construído a partir da ideia do imigrante. Esta trajetória permitiu vislumbrar como os arranjos feitos pelos organizadores do Festival fizeram com que ele se justificasse a partir de uma série de argumentos eficazes na sua manutenção.

Essa construção auxiliou também na estruturação dos capítulos desta dissertação, buscando uma forma de tornar visível essa variação de acordo com a conjuntura de cada situação. O resultado desta relação nos ofereceu um quadro que põe em forma os agentes do nosso objeto, delimitando assim um horizonte de possibilidade para ser seguido durante a pesquisa.

Uma abordagem da categoria folclore a partir do caso brasileiro na construção de uma problemática

Conforme mencionamos acima, o objeto que se construiu nesta pesquisa está de certa forma associado às discussões sobre folclore e cultura popular em contexto nacional, porém, apresenta uma dimensão muito particular a respeito das formas como estes conceitos operam dentro da sua rede. Em virtude da sua singularidade, apresentaremos brevemente o contexto no qual se deram as discussões sobre estes termos no contexto brasileiro, para na sequência entrarmos em contato com as práticas e usos destas categorias a partir do viés do Festival. Segundo Rocha,

Mais do que a manifestação empírica de um objeto qualquer eleito “autêntico” e símbolo das classes populares e/ou da identidade nacional, o discurso da cultura popular assume no tempo e no espaço sentidos diferentes no conjunto das práticas e representações literárias, artísticas e científicas que formam o campo discursivo das interpretações sobre o Brasil, em geral, e do discurso das Ciências Sociais, em particular. (2009, p.220)

Desta forma, no livro “*Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*” (1997), Luis Rodolfo Vilhena nos apresenta como se deram as discussões sobre o folclore no contexto brasileiro a partir da criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), em 1947. Em um ambiente de diálogos internacionais importantes no Pós-Guerra, a partir de uma articulação com a UNESCO, o chamado Movimento Folclórico Brasileiro vai desenvolver ações em todo território nacional até meados de 1964. Segundo Vilhena (1997), neste último período se percebe um declínio de atividades deste grupo de intelectuais, na medida em que estas agências perdiam espaço no campo acadêmico, tendo que se aliar a outros projetos. Em âmbito regional, a CNFL possibilitou a criação de diversas comissões regionais², reunindo esta categoria de “intelectuais tradicionais” e definindo os princípios do movimento a partir de três orientações básicas: pesquisa, proteção e educação.

A partir destes princípios, eram realizados mapeamentos sobre as manifestações culturais do país, fornecendo assim subsídios para a criação de políticas públicas para a sua proteção. Uma destas estratégias era a de voltar a defesa destas manifestações em ações educativas, compensando a perda do contato destes saberes tradicionais por meio do resgate destas práticas nas novas gerações. Esses procedimentos o levariam a sua institucionalização.

Os folcloristas pretendiam construir instituições que promovessem um conhecimento verdadeiramente científico em sua área de estudos. Para eles, os estudos de folclore deveriam ser reconhecidos como disciplina autônoma no interior do campo das Ciências Sociais e possuir uma cátedra específica nas Faculdades de Filosofia, garantindo que a pesquisa superasse o amadorismo então reinante no campo. (VILHENA, 1995, s.p.)

Em paralelo a este movimento o autor nos apresenta a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Decretada pelo presidente Juscelino Kubstichek em 1958, esta agenda tinha por objetivo apresentar uma política cultural do governo com vistas ao folclore. Esta campanha deu fôlego para a CNFL, sendo considerada um primeiro passo para o avanço deste movimento na época. Segundo Elizabeth Travassos, “a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro consagra, em seguida, o modelo de instituição que arregimenta curiosos,

² Segundo Vilhena (1995, s.p.) “Uma inovação introduzida por [Renato] Almeida, que explica muito do sucesso obtido pela Comissão, foi a criação de comissões em quase todos os estados brasileiros, coordenadas por representantes dos folcloristas em cada região, para organizar pesquisas, divulgar a causa do movimento e desenvolver esforços no contexto local para a proteção do folclore. Cabia a cada secretário-geral estadual congregar outros intelectuais locais para participarem do movimento folclórico, agregando “correspondentes” da comissão estadual em municípios do interior, dando à CNFL uma capilaridade que lhe permitiria idealmente abranger todo o território nacional.”

conta com apoio estatal e coloca os intelectuais na proximidade do campo político.” (1998, s.p.)

Por outro lado, o projeto desenvolvimentista cunhado por Kubistchek era apoiado nas premissas de um, “planejamento racional e científico” (ROCHA, 2009). Tal projeto influenciou até os movimentos artísticos da época, na medida em que os novos estilos de vida ganhavam o espaço das metrópoles. (*idem*, p.223) Logo, o folclore neste contexto era tratado como tradição fundada a partir de uma visão anacrônica de um mundo ligado ao passado. Essa ambivalência entre o folclore enquanto um objeto do passado e o projeto modernista de nação cunhado por Kubistchek acabava por tornar a relação entre os dois termos incompatível. Segundo Rocha, “se antes o folclore era visto como parte do processo de construção da nação, a partir da ideologia desenvolvimentista este adquire um sentido negativo. Pode-se dizer, inclusive, que passou a ser visto como uma expressão de atraso cultural.” (*ibidem*)

Além disso, havia o fato de que para assegurar as fronteiras e garantir uma pretensa identidade nacional, era necessário a valorização dos elementos da cultura brasileira, garantindo assim um sentimento “brasilidade” (HERMANN, 2010). Pois, a partir do sentimento nacional haveriam condições de diluir as diferenças culturais no Brasil, sendo que “a lógica de escolha de determinados elementos pinçados na cultura brasileira – o reconhecimento de determinados elementos como sendo representativos dela – veio acompanhado da tendência à idealização da cultura, construindo muitas vezes um passado idílico para o país.” (*idem*, p.13)

No caso paranaense, os folcloristas percebiam a formação de “um folclore diferente”³, sendo que se admitiam - ainda que de maneira tímida - a presença de pessoas de outras nacionalidades como um fator importante para construir o espírito nacional⁴. Contudo, mesmo admitindo a sua influência, consideravam que o resultado deste encontro seria a assimilação destes segundos. Segundo Vilhena, “se o folclore brasileiro é o produto histórico da convergência de três grandes troncos culturais, outras contribuições, poderiam, sem ameaçar a

³ Segundo Sayão, mesmo o folclorista “Fernando Corrêa de Azevedo dizia estar se formando no sul do país ‘um folclore diferente’ que representava uma fonte de ‘ricos mananciais’ [...] Nesta ação os folcloristas descartavam aquilo que não os interessava (os cascalhos) e guardavam as tradições (tesouros) mais adequadas para a imagem específica do ‘folclore sulista’” (2004, p.62)

⁴ Segundo Márcio de Oliveira, durante a constituição dos cursos de ciências sociais no Paraná, José Loureiro Fernandes já havia demonstrado interesse em relação aos estudos do folclore. Contudo, esse interesse “estava ligado à questão regional e à contribuição da particular identidade do Paraná para a cultura brasileira. Exemplo disso é seu estudo sobre as “congadas da Lapa”, apresentado no I Congresso (Fernandes, 1951), onde assinala a presença de um “descendente de alemão, a funcionar como fator integrante do espírito nacional” (OLIVEIRA, 2006, p.146)

integridade deste todo, incorporar-se a ele⁵” (VILHENA, 1997, p.195 *apud* SAYÃO, 2004, p.62)

Os estudos folclóricos seguiam então uma lógica que previa a superposição destas diferenças étnicas no caso do sul do Brasil. Por outro lado, essa política deveria ser vista como uma tentativa de superar uma problemática da identidade regional, posto que havia a necessidade de discutir as diferenças culturais em um país que vivia ainda um processo de redemocratização, permeada pelos “desdobramentos de um contexto pós Segunda Guerra ao mesmo tempo em que os indivíduos produtores destes discursos procuravam uma autoafirmação que os colocassem numa ordem social privilegiada.” (SAYÃO, 2004, p.63) Nestes discursos ficava evidente a afirmação de que não só o negro e o índio, como também os estrangeiros estavam longe de representar “quistos raciais”, sendo considerados mais um elemento de colaboração frente a questão da nacionalidade. (*idem*)

Uma segunda dificuldade se deu através do diálogo do folclore com a academia. Conforme observamos acima, Vilhena (1997) procurou evidenciar que o movimento folclórico brasileiro buscava a institucionalização do folclore como disciplina acadêmica ligada às Ciências Sociais. Porém, devido à estratégia adotada pelos folcloristas, se distanciava dos métodos destas segundas, sobretudo pelo fato de reiterarem uma abordagem tida como precária do folclore enquanto coleção e inventário. Segundo Rocha, “o rigor científico, teórico e metodológico, exigido pela Sociologia a partir da sua institucionalização nos anos 30, não poupou críticas ao Folclore e suas pretensões à Ciência.” (*Op. Cit.*, p.222) Assim, este discurso usual sobre o folclore era evocado para sugerir uma crítica posterior baseada na tradição de pensamento da USP, através de uma figura chave no debate sobre a insígnia do folclore no campo acadêmico, que foi Florestan Fernandes.

Para este pesquisador, houve uma mudança de postura sobre este tópico dentro da academia, pois “os fatos caracterizados como folclóricos estão compreendidos numa ordem de fenômenos mais ampla – a cultura – e podem ser estudados com aspectos particulares da cultura de uma sociedade, tanto pela sociologia cultural como pela antropologia” (1978, p.43). O resultado deste distanciamento, segundo Vilhena, indica uma ruptura nas formas como estas duas frentes construía este saber,

⁵ Segundo Sayão, apesar deste reconhecimento à diferença no caso do sul do país, “o elemento luso era o ingrediente ‘civilizatório’ desta soma nacional, desta mestiçagem enquanto fruto da assimilação de diversas culturas pelo elemento português. Esta assimilação pressupõe a incorporação de certos elementos culturais dos “negros”, dos “índios”, dos “imigrantes” e não uma troca igualitária entre as partes ou, no caso, as ‘etnias’”. (2004, p.65)

O confronto entre a “escola paulista de sociologia”, representada por Florestan Fernandes, e os folcloristas da CNFL nos revela um debate entre dois modelos distintos da ciência, modelos esses que apontam para diferentes projetos de “modernização” para o Brasil. Do ponto de vista da produção de conhecimento, a hegemonia obtida pelo primeiro modelo no campo das ciências sociais no decorrer desse período [-em função da sua institucionalização-] pode ser identificada como uma das causas da marginalização dos estudos de folclore. (VILHENA; CAVALCANTI, 1990, p.88)

Assim, ao adotarem a perspectiva do folclore como sobrevivência, ao sugerir a necessidade de que se faça o registro antes que ele esvaneça, os folcloristas foram paulatinamente desagregados deste espaço de construção tendo que se apoiar em outra relação, neste caso, com o Estado. Desta forma, as relações estabelecidas entre o Estado e os folcloristas assegurou a sobrevivência destes últimos dentro de um contexto mais amplo. Vilhena aponta que esta relação era benéfica. Pois, se por um lado os folcloristas eram beneficiados pelo apoio do Estado, sobretudo no financiamento dos eventos ligados ao folclore, por outro lado, o Estado utilizava dos imperativos da “sobrevivência” como um objeto de atração. Nas suas palavras,

um dos motivos que explicam o entusiasmo com o qual os governantes locais apoiavam a maioria das reuniões folclóricas era o caráter comemorativo de que esses eventos se revestiam. Ao invés de incluírem apenas debates intelectuais internos à comunidade de pesquisadores, eles ofereciam grandes espetáculos com grande afluência de público e ampla cobertura da imprensa. (VILHENA, 1997, p.215)

Conforme observamos acima, se o folclore por um lado valorizava os traços da identidade marcada pela assimilação dos grupos étnicos através da “integração sincrética das três raças” à nação brasileira (ABREU, 2003), a escola sociológica da USP passou a discutir sobre as culturas populares diante dos processos de modernização do Brasil, dando ênfase às desigualdades sociais.

Se a discussão sobre o folclore enveredava para os setores subalternos, ela ao mesmo tempo interpelava aspectos ligados à sua alienação, como também os processos de constituição de consciência de classe. A partir da crítica aos estudos do folclore, a sociologia questionava o fato de que estes estudos dedicavam muito tempo em idealizar um tipo social que não ameaçava a ordem social. Destes estudos ideológicos, “as reflexões sobre as manifestações culturais dos homens e mulheres comuns acabaram ficando, mais uma vez, prisioneiras das armaduras ideológicas de seu próprio tempo” (*idem*, p.2)

Apesar do distanciamento progressivo com as questões do folclore, uma das consequências deste debate surgiu como pano de fundo para a inclusão das políticas de patrimônio durante as décadas seguintes, sendo que o lugar de debate se deu meio acadêmico. Surgindo como uma nova estratégia de apropriação do folclore, as políticas de patrimônio entraram em cena contemporaneamente às discussões sobre o significado contemporâneo da cultura na Antropologia. “Mariza Peirano, durante o Seminário Folclore e Cultura Popular (1992), identificou este momento como um reencontro da Antropologia com o Folclore, depois de um longo período de hegemonia da Sociologia no campo das Ciências Sociais no Brasil, e de ‘ideologismo’ político da cultura popular no período pós-60.” (ROCHA, 2009, p.229)

Neste período houve uma atenção especial ao problema do patrimônio cultural. Segundo José Reginaldo Gonçalves, “No contexto dos chamados movimentos étnicos, assim como nos Estados nacionais, é considerada como fundamental a elaboração e implementação de políticas culturais - entre as quais se situam as políticas de patrimônio - visando a construção e comunicação de uma identidade nacional ou étnica.” (GONÇALVES, 1988, p.266)

Deste movimento, temos assistido a diferentes processos de construção de identidades, a partir de iniciativas de fomento e salvaguarda de expressões culturais diversas. De maneira geral, estas ações comunicam uma tentativa de regatar as tradições culturais. Nos últimos anos acompanhamos o desenvolvimento desta linha de pesquisa, na qual se buscou a construção de pesquisas ligadas a invenção da vida social por diferentes atores. O folclore se mesclou a cultura popular, sendo ambos apropriados para diferentes fins. Segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti,

Na Antropologia brasileira, ocupam lugar de destaque os estudos pioneiros empreendidos por Roberto DaMatta (1973⁶, 1979⁷) para quem os ritos ‘inventam’ a vida social, representando uma dimensão eminentemente criativa e reflexiva. Vale lembrar os desdobramentos teóricos que o tema suscita (Peirano 2001⁸), a atenção que os historiadores vêm devotando ao estudo das festas (Abreu 1999⁹; Jancsó & Kantor 2001¹⁰), e o crescente interesse pelo estudo de dramas e performances compartilhado por

⁶ DAMATTA, Roberto. 1973. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes. _____. 1973. *Panema: um exercício de análise estrutural*. In *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes.

⁷ _____. 1979. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.

⁸ PEIRANO, Mariza (org.). 2001. *O dito e o feito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

⁹ ABREU, Martha. 1999. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

¹⁰ JANCÓS, Istvan & KANTOR, Iris. 2001. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp.

antropólogos, folcloristas, músicos, dramaturgos, estudiosos da linguagem e historiadores em geral (Turner 1982¹¹, 1987¹²; Bauman 1978¹³, 1992¹⁴; Schechner 1985¹⁵) (CAVALCANTI, 2010, p.101)

Certamente que este levantamento corresponde a uma fração muito pequena daquilo que foi produzido nos últimos anos na Antropologia através dos estudos de cultura popular e folclore. Contudo, o que apontamos a partir deste levantamento é um movimento de aproximação entre antropologia e o folclore, sendo que hoje este diálogo é feito através das políticas de patrimônio. Para todos os efeitos, as articulações feitas entre a antropologia e o patrimônio correspondem hoje aquilo que Rocha diz ser, “um meio termo para expressar em outras bases a cultura popular” (2009, p.233). E se hoje a cultura popular e o folclore “oscilam entre o rigor metodológico da sociologia e a atividade etnográfica” (*Ibidem*), o autor sugere que uma das justificativas para o retorno deste diálogo através dos estudos do patrimônio imaterial, “sem que isso signifique uma volta ao modelo folclorista, consiste no peso dado à criatividade.” (*idem*, p.230)

Este breve recorte consiste nos esforços de objetivação do folclore enquanto um objeto de apreciação, na medida em que se depara com alguns problemas de definição, marginalização e (re)apropriação, respectivamente. No contexto desta pesquisa, trataremos de demonstrar como este círculo de relações entre um outro modelo de folclorista - que surge no cenário do evento que observamos - com o Estado – no caso, diferentes instâncias do poder estadual do Paraná - permitiu vislumbrar um fenômeno muito específico dentro das discussões sobre o folclore no contexto da cidade de Curitiba. Para se chegar a esta construção propomos a seguinte questão: de que forma os agentes envolvidos no FeFEPR se inseriram em determinadas dinâmicas sociais, e por que motivos continuam mantendo o Festival vivo ainda na sua 52ª Edição?

¹¹ TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

¹² _____. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

¹³ BAUMAN, Richard (ed.). 1978. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass.: Newbury House.

¹⁴ _____. 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: a Communications-Centered Handbook*. New York, Oxford: Oxford University Press.

¹⁵ SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

CORPUS DA PESQUISA

A seguir apresentaremos o percurso trilhado pela pesquisa. Este processo contínuo de descoberta foi nos guiando durante a escrita desta dissertação, abrindo caminhos para a discussão do problema e oferecendo diferentes materiais de análise. O *corpus* da pesquisa se construiu em conformidade com as orientações de Norbert Elias, através de um trabalho minucioso de coleta e observação, passando por retoques sucessivos, sempre dependentes das limitações que os próprios documentos e interlocutores nos apresentavam no decorrer desta.

Conforme já apresentamos no início deste trabalho, o material coletado em um primeiro momento desta pesquisa consistiu nos encartes das edições do Festival. Estes foram entregues à plateia do Festival no formato de *folder* durante os anos de sua realização. Esse material foi obtido através de contatos que fiz com o atual presidente da Associação Interétnica do Paraná - o qual também foi o meu primeiro interlocutor para a pesquisa propriamente dita - sendo que durante a nossa entrevista ele fez a grande gentileza de me oferecer o material original para consulta até o fim deste processo. Com ele consegui coletar material correspondente aos programas de espetáculo dos anos de 1960 até 2012. Percebemos haver uma lacuna nestes materiais entre os anos de 1974 e 1976, o que implicou na busca por outros documentos oficiais, de tipo diferente.

Com base nestes primeiros documentos, principalmente em relação às datas dos primeiros festivais - respectivamente nos anos de 1958 e 1959 -, recorri às mídias de época, sendo que os primeiros jornais encontrados foram catalogados na Biblioteca Pública do Paraná. Dentre eles podemos citar três jornais de grande circulação no período estudado, que tinham grande volume de notícias sobre o evento em suas edições: A “Gazeta do Povo”; “O Estado do Paraná”, e o jornal “O Dia”, todos com o mesmo recorte temporal (1958-1986).

Outro acervo que auxiliou na busca por periódicos da época foi a biblioteca online do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Todos os demais jornais utilizados nesta pesquisa foram coletados através da plataforma virtual *DocReader light*, do Arquivo Temático do setor, através do site http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1. Lembrando que a escolha do recorte temporal foi a mesma utilizada na minha monografia anterior, visto que o evento não sofreu outras modificações na sua estrutura de apresentação até o ano de 2006, atingindo assim um platô tanto na divisão das noites de espetáculo, como no uso dos espaços destinados para tal.

Ainda durante a pesquisa documental, surgiram duas referências importantes para o primeiro ano do evento. A primeira foi uma série de notícias referentes ao Centro Acadêmico Hugo Simas (CAHS), da Faculdade de Direito da Universidade do Paraná, as quais indicavam ter sido uma das agências responsáveis pela produção da primeira edição do evento.

De posse das datas do evento no ano de 1958, foi realizado um contato inicial com a atual gestão do CAHS, a fim de coletar informações sobre o centro de memória do diretório, sendo que o material se encontrava preservado nas imediações do prédio histórico da Universidade. Tive a felicidade de encontrar os documentos relativos ao ano de 1958 – ano da organização do CAHS no Festival – completamente preservado em três livros tomo organizados para este ano especificamente. Através destes livros se organizavam respectivamente: atas de reunião, prestações de contas, e ofícios de convites e negociações de espaços para a organização do Festival. Além disso, havia anexa uma lista de nomes de integrantes do CAHS, os quais foram contatados para discutir alguns aspectos ligados à sua participação no evento.

Destes nomes, foram feitos contatos com duas pessoas deste diretório acadêmico, sendo que ambos participaram do evento, abrindo o leque para outra agência importante naquele evento, a Liga das Senhoras Católicas de Curitiba (LSCC), representada no CAHS pela figura de Helena Van Den Berg, esposa do diplomata Holandês Teunis Van Den Berg, e colega pessoal de uma das integrantes do CAHS, a qual também participava da Liga. A partir de então busquei outros dados bibliográficos sobre as duas instituições a fim de restituir algumas impressões sobre o seu papel na sociedade curitibana da época.

Além destas duas instituições, foi feito o levantamento dos materiais relativos aos grupos folclóricos, sendo que a maioria dos grupos havia se institucionalizado – através do registro legal enquanto sociedade civil de cunho étnico – a partir de 1959, sendo que somente o grupo folclórico holandês de Castrolanda continha registro oficial anterior a esta data. Além das conversas com antigos integrantes dos grupos folclóricos, encontrei um pequeno volume na Casa Romário Martins¹⁶, o qual dizia respeito a memória de vida de Tadeuz Morozowicz. Esta biografia explorava a sua trajetória no campo da dança, mais especificamente no Balé clássico, sendo um dos pioneiros da criação das escolas de dança na cidade de Curitiba. Esse

¹⁶ A antiga casa de pedra é uma edificação com arquitetura em estilo originalmente colonial. Ganhou o nome do historiador curitibano, através da Lei 4.335 de 18 de Setembro de 1972. Após a sua inauguração em dezembro de 1973, a casa passou a sediar, já sob a administração da Fundação Cultural de Curitiba, “o primeiro núcleo voltado à preservação dos suportes da memória de Curitiba, base inicial da Casa da Memória e da Diretoria de Patrimônio Cultural do município.” (in: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/casa-romario-martins/> - acesso em 21 de julho de 2014).

material informou outras associações, as quais permitiram encontrar um elo entre as elites Curitibanas e a emergência de um discurso sobre a dança na cidade. Tadeuz Morozowicz foi efetivamente uma personalidade engajada em fazer da dança uma das formas de educação do corpo para as filhas das elites curitibanas, o que deu grande prestígio as práticas da dança nos salões da alta sociedade da época.

Em um segundo volume de materiais, relativo aos estatutos da Aintepar, estavam registradas as datas de fundação e oficialização da entidade, bem como de alguns princípios norteadores. O seu presidente à época, Victorino Antonio Boff, um folclorista paranaense engajado no discurso do Movimento Folclórico Brasileiro, indicou uma nova forma de olhar o Festival, aliando o evento ao turismo cultural na cidade de Curitiba. A partir de uma série de colunas publicadas no Jornal “Gazeta do Povo” em meados dos anos de 1960, cujo material fora coletado da plataforma digital da CNFCP, foi possível dialogar com os interlocutores mais velhos dos grupos folclóricos, encontrando assim outra rede que se configurou no diálogo destas associações com o Estado, na medida em que a escolha dos espaços comunicava esta nova ordenação sobre a categoria folclore.

O último registro deste segundo bloco consiste na leitura dos jornais de época, os quais assinalavam para a mudança definitiva do nome do evento. Este material foi confrontado diretamente pelos dirigentes de grupos folclóricos da Aintepar durante as entrevistas de apresentação da pesquisa. Descobrimos que essa mudança de nome não foi isenta de conflitos, o que gerou uma divergência nas informações recebidas pelos nossos interlocutores. Esse material foi colocado à prova com os documentos oficiais do período observado até então, revelando outra forma de apropriação do evento a partir do uso do folclore.

Na segunda parte desta pesquisa utilizamos os materiais relativos ao processo de trabalho de campo no Festival, realizado no transcorrer dos anos de 2012 e 2013, sendo que o primeiro dos materiais produzidos neste levantamento corresponde aos mapeamentos realizados no processo de inserção de campo.

Iniciando por um encontro não planejado com os nossos interlocutores no dia cinco de dezembro de 2012, acompanhei o velório de um ex-integrante da Aintepar. Porém, apesar da tristeza partilhada por todos os presentes, o que se pôde perceber foi que este evento fora marcado pela celebração da vida desta personalidade, sendo que este sujeito foi homenageado por integrantes de grande parte dos grupos folclóricos afiliados à Aintepar. Através de conversas com colegas próximos, além de integrantes de sua família, o relato sobre este dia

respeitará o sigilo dos nomes dos envolvidos, porém, acreditamos que este evento não pode ser deixado de lado, pois foi o grande momento onde a rede do folclore na cidade de Curitiba se revelou ao longo da pesquisa, e onde os atores demonstravam empiricamente a íntima relação de proximidade entre os grupos, sobretudo em momentos difíceis. Como bem nos disse um dos nossos interlocutores, *“Hoje o folclore perdeu um de seus grandes representantes, mas graças a Deus esse cara deixou bastantes herdeiros para o folclore, e nós vamos continuar o seu legado!”*.

Já no início do ano de 2013 acompanhei dois encontros da Aintepar – mais precisamente nos dias 20 de fevereiro e 24 de junho -, nos quais os diretores dos grupos folclóricos se reuniam para discutir o processo de organização do Festival. Seja na escolha de datas para a realização do espetáculo, na negociação dos palcos a serem cedidos pelo Teatro Guaíra, na organização dos grupos que iriam dividir noite de apresentação, nas polêmicas ausências deste ano, e na definição dos critérios para o patrocínio do evento nesta edição.

Neste período foram feitos os primeiros contatos com os grupos folclóricos da cidade. Ao todo - do dia 23 de março até a noite de abertura do evento em 02 de julho - foram feitos dezesseis encontros com dez grupos folclóricos diferentes, todos nos finais de semana, no período da tarde (período destinado aos ensaios dos grupos). Essas visitas iniciais tinham como objetivo apresentar o pesquisador aos dirigentes dos grupos folclóricos, apresentar a temática da pesquisa, e formalizar o contato para a participação efetiva nos dias de espetáculo, onde acompanhei os grupos auxiliando-os em quaisquer necessidades em troca de alguns minutos com alguns integrantes para a realização de algumas entrevistas.

Neste primeiro momento de apresentação tivemos alguns encontros curiosos. Alianças inesperadas durante a pesquisa foram acontecendo: integrantes que mudavam de grupo; grupos que realizavam ensaios conjuntos; encontros de integrantes de grupos diferentes fora do horário do ensaio para eventos sociais diversos – sobretudo em bailes dançantes; enfim, uma série de atividades ligadas a uma rede de sociabilidade entre os integrantes dos grupos folclóricos de maneira geral. O circuito do folclore novamente se mostrava à pesquisa, na medida em que os espaços de sociabilidade extrapolavam as paredes das associações, e a cada dia se mostravam mais permeáveis às mudanças.

Além destes encontros, foram feitos contatos telefônicos com outros cinco grupos folclóricos, sendo que não houve recusas ao pedido de acesso. Contudo, alguns grupos tiveram maior abertura para a pesquisa, sendo que as maiores dificuldades foram encontradas quando chegávamos mais próximo da data do evento propriamente dito. Em todos os casos,

estes contatos foram feitos na última semana de ensaios, o que revelou uma prática comum entre os grupos, que diz respeito às concentrações dos grupos para a organização nos seus ensaios coletivos¹⁷.

O último dos grupos foi contatado somente no dia da sua apresentação no evento. O motivo deste contato tardio se deu em partes pela dificuldade de acesso a sua direção, visto que havia uma grande insegurança em receber o pesquisador. Porém, influenciado pela diretoria da Aintepar¹⁸, soube na reunião de encerramento do Festival, no dia 24 de julho, que esse distanciamento se deu pelo fato de que se tratava de um grupo que fazia a sua terceira apresentação no Festival, e estava na dependência do sucesso de seu espetáculo para se associar a Aintepar. Por outro lado, o argumento defendido pelo grupo foi o mesmo dos anteriores, o da proximidade da data de visita com o espetáculo do grupo no teatro.

Por fim, mais três eventos aconteceram este ano. De caráter festivo, os três consistiam em festas de integração dos grupos folclóricos: o primeiro foi a Festa a Fantasia do Centro Espanhol, evento da própria associação, mas que arregimenta integrantes de diferentes grupos folclóricos na sua confraternização. Os seguintes foram eventos exclusivos para integrar os envolvidos no Festival, sendo que o primeiro foi a *Openfest*, realizada na sede do grupo folclórico Português Alma Lusa, no dia 20 de abril de 2013; o segundo foi o baile de encerramento do Festival, no dia 20 de julho, realizado este ano no Círculo Militar do Paraná, sede do grupo folclórico Italiano Anima Dantis.

Ao todo, foram compiladas em torno de quarenta entrevistas, com dirigentes, integrantes, colaboradores dos grupos folclóricos, além da equipe de apoio do teatro e das empresas contratadas para o evento. Também foram gravadas todas as reuniões da Aintepar neste ano, a fim de observar como eram construídas as estratégias de negociação do evento pelos seus interlocutores. Por fim, foi gravado um diário de campo antes e depois de cada apresentação com os grupos folclóricos nas noites do Festival, descrevendo as apresentações

¹⁷ Conforme poderemos observar no capítulo 5, os grupos folclóricos dividem os seus espaços de ensaio em diferentes momentos. Os ensaios coletivos eram, dentre estes momentos, um dos quais mais exigiam o compromisso dos seus integrantes com a organização do espetáculo. O contato tardio com os grupos folclóricos fez com que percebesse essa característica dos grupos, que demandava um grande volume de pessoas envolvidas nas diferentes rotinas do grupo a fim de preparar o seu espetáculo para a cena no palco do Teatro Guaíra.

¹⁸ Aliado a esta demanda concreta, tivemos problemas relacionados ao envolvimento prematuro deste grupo com a Aintepar, o que gerou uma série de rumores sobre a sua presença no contexto do Festival, limitando o meu acesso a sua direção, pelo receio de meus interlocutores mais próximos a possibilidade de eu não ser bem recebido. Deixei-me levar pelo rumor e adiantei em demasia o contato inicial. Por outro lado, durante o dia de preparação para o espetáculo do grupo, realmente houve dificuldade de contato com a diretora do grupo, mas mais por ansiedade na organização do espetáculo, do que pelos motivos suspeitos nos rumores divididos comigo durante o processo de campo.

de cada grupo, os contatos realizados em cada noite, e discutindo sobre as relações possíveis entre estes no processo de organização e execução do evento no ano de 2013.

Estrutura da dissertação

Conforme afirmado acima, dividimos esta dissertação em duas partes complementares, na medida em que tratamos de observar dois fenômenos distintos e complementares: na primeira parte, trataremos de observar como as diferentes configurações sociais organizavam o evento de formas diferentes no tempo. Em outras palavras, buscamos compreender as “formas de fazer” o evento em alguns momentos chave da sua trajetória.

No primeiro capítulo, então, será discutida brevemente a constituição das associações de mútua ajuda, através de um levantamento sobre as condições de estabelecimento dos imigrantes no estado. A partir deste panorama, apresentaremos algumas considerações sobre as marcas deixadas pelo processo imigratório no estado, que culminaram em uma época de grandes transformações na cidade de Curitiba – tributárias em grande medida de uma ideia preconcebida sobre o europeu enquanto um sujeito moderno, civilizado, em contraposição ao brasileiro, e mais especificamente o paranaense, que até então ainda não tinha uma identidade definida. Neste contexto, apresentaremos os primeiros espaços de sociabilidade dos imigrantes, a saber, as igrejas, as escolas, e as associações de mútua ajuda, onde veremos nascer a dança folclórica como um dispositivo de integração destes grupos.

Sobre essa construção, no segundo capítulo, apresentaremos uma rede de prestígio que subsidiou a invenção da primeira variação do Festival na cidade de Curitiba. Analisar a rede formada pelos grupos folclóricos no Festival pressupõe levar em conta a formação histórica da configuração social em que ele foi constituído, através das relações destes grupos com determinadas agências de fomento, promovendo e financiando o Festival (representados em sua primeira edição pela Liga das Senhoras Católicas de Curitiba e pelo Centro Acadêmico Hugo Simas). Ao final desta operação, foi possível definir um marco situacional do evento a partir da criação do Festival Internacional de Folclore, evento este recorrentemente citado pelos grupos folclóricos, a partir do levantamento de momentos da sua história onde ela era acionada em campo para legitimar algumas decisões importantes na edição de 2013.

No terceiro capítulo, discutiremos as variações da categoria folclore a partir da sua segunda edição, em 1959. Em primeiro lugar, trataremos de observar como a aproximação do Estado com o evento fundamentou tangencialmente o folclore a partir de um discurso sobre a

educação. A seguir, desta aliança do Festival com o Estado, os diálogos entre os grupos folclóricos com o Estado do Paraná, bem como outras agências na organização do evento dos anos seguintes – que seguiram até a criação da Associação Interétnica do Paraná (Aintepar) - estavam envolvidos em uma rede que se apropriou do uso do folclore a partir de um discurso sobre o turismo cultural na cidade de Curitiba; por fim, caberá apresentar outras transformações que configuraram o evento no modelo em que é apresentado nos dias de hoje.

A presença de interlocutores neste contexto foi gradativamente maior quando os contatos se aproximavam das edições ulteriores do evento. Seus relatos foram fundamentais para encerrar algumas lacunas deixadas em aberto pela ausência de documentos oficiais, ou mesmo pela falta de acesso a esses documentos em situações imprevistas.

Já na segunda parte, trataremos de observar como o evento foi organizado pelos seus atores, informados através de uma rede de interdependências que se organizou por meio de um elemento comum, o folclore. Assim, nesta segunda parte buscaremos os diferentes usos para a categoria “folclore”, na medida em que este termo é construído de formas diferentes, tanto pelo campo acadêmico enquanto um termo analítico, como pelos grupos folclóricos, que assumem formas diferentes de relação com este instrumento de negociação.

No caso do recorte sugerido para esta segunda parte, pretendemos apontar um corpo panorâmico de práticas que se estabelecem dentro das instituições responsáveis pelos grupos folclóricos dentro deste evento particular. A noção de “rede de interdependência” aqui nos foi útil para compreendermos em que medida as interpenetrações dentro destes grupos ajudaram a organizar o diálogo entre as associações ligadas aos grupos folclóricos, e construir o evento neste ano. O resultado desta análise foi a construção de uma configuração muito particular do evento, onde os seus agentes construíram o seu repertório através desta ideia de folclore dentro do Festival.

Conforme iremos observar nos capítulos quatro e cinco, do material que coletamos, existiu uma relação entre a proximidade física das associações que recebem os grupos folclóricos e as suas redes de sociabilidade. Uma série de relatos indicou as diferentes associações entre os integrantes dos grupos folclóricos, na medida em que eles demonstraram flexibilidade de trânsito, seja entre grupos folclóricos representantes da mesma etnia, como de outras. Além destes, podemos perceber grupos familiares de folcloristas que dividem o circuito do folclore com os seus parentes e amigos.

No sexto capítulo, iremos discutir os critérios de autenticidade atribuídos ao o folclore pelos grupos integrantes. Neste momento traremos uma compilação de entrevistas, as quais

sintetizam as possibilidades de orientação sobre o folclore dentro do contexto desta edição do evento: a primeira delas traz uma ideia de folclore fortemente ligada a de tradição; a segunda abordagem é menos rígida que a primeira, na medida em que estes interlocutores acreditam que os grupos folclóricos fazem é representar o folclore de uma região através da dança. Neste grupo, os critérios de autenticidade partem de diferentes formas de compilação de materiais que são organizados pelos próprios grupos. O que cabe enfatizar é o fato de que nenhum dos grupos folclóricos sabe ao certo sobre em qual das duas perspectivas o seu folclore se encontra.

Além das entrevistas, buscamos discutir no processo de organização do evento neste ano, alguns momentos onde os critérios de definição do que é um grupo folclórico foram acionados para acusar ou defender alguns integrantes do evento em situações diversas. Além destes momentos, tratamos de restituir o processo de integração de dois grupos folclóricos recentes, os quais passaram pelo crivo da Aintepar, tendo que justificar os critérios de autenticidade dos seus grupos a partir dos seus próprios conhecimentos. Após um breve período de apreciação, foi composta uma banca avaliadora pelos grupos folclóricos, que debateram sobre os critérios apresentados pelos grupos, elaborando estratégias de aceitação e integração a esta rede do folclore da cidade de Curitiba.

Ao final do capítulo exponho um tópico onde retomamos a nossa experiência de construção da dissertação a partir da objetivação do pesquisador neste processo, matizando alguns limites da pesquisa a partir das experiências adquiridas no processo de inserção em campo, e de análise posterior nesta dissertação.

PARTE I: VARIAÇÕES DOS USOS DO FESTIVAL AO LONGO DE SUA HISTÓRIA

Conforme já apresentamos na introdução deste trabalho, a primeira parte será destinada ao levantamento dos materiais históricos disponíveis sobre o evento nas suas diferentes formas de organização. Da mesma forma como nos indica o título deste bloco, o objetivo consistirá em trilhar o percurso realizado em diferentes configurações sociais nas formas de organização do evento.

Este movimento foi importante, pois foi graças a esta construção que tivemos clareza sobre o fato de que o evento não significou a mesma coisa a todo o tempo. Foi necessário perscrutar algumas de suas edições a fim de perceber como se deu o processo de consolidação do Festival como uma tradição da cidade de Curitiba. Tradição esta informada em um cenário de disputas e tensões entre grupos diversos, que ao assumirem certas alianças, e se distanciarem de outras agências, configuraram o evento no formato que se apresenta ao público na edição do ano de 2013.

Dedicaremos o primeiro capítulo desta primeira parte à análise de algumas referências ligadas ao papel do imigrante na construção de uma imagem para a cidade de Curitiba, que não mais viria a ser esquecida. Isto, justamente em função de uma série de discursos que os legitimaram enquanto pessoas de bem e trabalhadores laboriosos, pessoas que encontraram em Curitiba um lugar para chamar de lar. Porém, apesar do discurso positivo, a sua chegada à cidade não foi isenta de conflitos, o que levou estes grupos até então marginais a se organizarem em diferentes redes de interdependência, a saber: nas escolas, igrejas e associações de mútua-ajuda, sendo esta última a primeira morada dos grupos folclóricos de etnias da cidade.

É a partir deste cenário que se apresentaram as condições para o encontro entre estas associações, representadas por uma figura emblemática dentro da categoria imigrante, e as elites da cidade. Foi este encontro fortuito que abriu margem para as discussões em âmbito mais amplo sobre a organização do primeiro Festival Folclórico do Paraná.

No segundo capítulo, demonstramos como se deu a constituição do primeiro evento ligado ao Festival na cidade, em 1958. O Festival Internacional de Folclore foi realizado graças a colaboração entre duas agências ligadas às elites da cidade, sendo balizado pela temática do folclore e realizado com fins de beneficência. O resultado deste empreendimento foi a institucionalização do evento logo no ano seguinte, em 1959.

O terceiro capítulo desta primeira parte compreende os desdobramentos desta primeira configuração social, na medida em que o evento demandava outra relação com os seus agentes promotores, bem como com o seu público. Salientamos alguns momentos nesta trajetória onde o uso da categoria folclore acabou por organizar o evento a partir de uma orientação comum. Desta forma, o folclore pôde ser percebido sucessivamente como um objeto de atenção da Educação, do espetáculo (feito “pelo povo e para o povo”), do Turismo Cultural, e enfim, para as famílias dos folcloristas e seus afins. Ao final deste item, apresentamos as últimas transformações do evento até atingir a forma com a qual se apresentou no ano de 2013.

1 CONTEXTUALIZANDO O CENÁRIO DA CONSTITUIÇÃO DO EVENTO NO ESTADO DO PARANÁ

Iniciaremos este trabalho buscando compreender a formação histórica da configuração social em que se deram os encontros entre diferentes atores no âmbito do Festival. Observaremos a construção de uma rede de interdependências que informou os atores responsáveis pela organização da primeira iniciativa de organização de um evento com a temática do folclore dentro da cidade de Curitiba. Partiremos de um breve levantamento sobre o processo de “ocupação” territorial do estado do Paraná pelos grupos imigrantes e a sua relação com os grupos locais. Em virtude da sua chegada, observamos a criação de espaços de sociabilidade, que tinham por objetivo inicial integrar estes grupos imigrantes nos arredores da cidade.

Apesar desta operação estar informada a partir de um viés muito específico, de maneira alguma se pretendeu descartar a tensa disputa entre os grupos étnicos já situados neste momento no estado com essas novas imigrantes. Porém, abraçar esta discussão seria enveredar por uma seara que se distanciaria progressivamente do nosso objeto. Portanto, pretendemos apresentar esta trajetória a partir de um olhar muito específico, o do imigrante, e através deste percurso perceber como as suas redes de interdependências permitiram, em um primeiro momento, mobilizar um encontro das elites da cidade com esta nova categoria de sujeito, e sugerir um encontro fortuito, ainda que seja marcado pela presença de papéis sociais muito bem definidos entre os pares, onde surgiram as condições para que fosse levada a cabo a primeira edição do Festival Internacional de Folclore.

1.1 A IMIGRAÇÃO EUROPEIA NO PARANÁ E O PROCESSO DE “OCUPAÇÃO” DO TERRITÓRIO PARANAENSE

Entre todos os elementos que contribuíram para marcar em Curitiba uma época de grandes transformações, onde seu ar tipicamente “pacato e ordeiro” e ainda mal conhecido se alterou profundamente, a instalação de novos habitantes, os imigrantes, é um fator indiscutível.

(Witolawski, 2009, p. 30)

Em meados do século XVIII, o Estado do Paraná que até então tinha o seu desenvolvimento econômico voltado para a pecuária, realizava as suas atividades de passagem através do movimento intitulado Tropeirismo. Esta prática propiciou ao Estado um

mercado movido pela criação de pousadas nas paragens até a região de Sorocaba-SP, também, pela produção de alimentos - alguns dos quais eram exportados junto com as tropas. (MAGALHÃES FILHO, 1972)

Segundo Magalhães Filho, a partir do século XIX, a sua economia começou a passar progressivamente para o cultivo da erva-mate na região sul do Estado, sobretudo pelas regiões compreendidas pelas cidades da Lapa, Palmeira, Porto Amazonas e União da Vitória. Durante décadas o cultivo da erva-mate foi o carro-chefe de toda a economia paranaense, chegando a exportar o produto para diversos países.

O mate estimulou o desenvolvimento de uma nova classe social: a burguesia. O caráter comercial do tropeirismo já havia rompido a uniformidade dos proprietários de terra, diferenciando-os do resto do Brasil, mas o tropeirismo baseava-se fundamentalmente no escravagismo. O mesmo aconteceu inicialmente com a economia ervateira. Mas o mate exigia um processamento semi-industrial, que mais tarde se transformaria em atividade realmente industrial. (*idem*, p.138)

Desta forma, pode-se perceber que no período que compreende a primeira metade do Século XIX, a economia do mate gerou um grande estímulo ao processo de industrialização no estado. Ruy Wachowicz atribui a este período a constituição de uma classe média “composta por produtores, os quais, devido à posição conquistada na sociedade, vão exercer forte influência na política Local” (1983, p.96) Já para Magalhães Filho, a busca por uma mão de obra assalariada era necessária neste novo modelo de produção (sendo que houve um trânsito da economia de subsistência), além do ingresso de trabalhadores imigrantes, cuja presença no estado passou a ser estimulada, sobretudo no último quarto do século.

O Paraná do final do século XIX passou por vários movimentos que transformaram significativamente sua extensão territorial e o seu contingente populacional. O imigrante teve papel decisivo nesta nova configuração, que durou até o final da primeira República, seja na ocupação dos espaços, como na construção identitária do estado. No caso do Paraná, Larissa Rosevicz indica que, “com a maior parte de seu território coberto por mata virgem e grupos indígenas, uma das preocupações do grupo político dominante era o povoamento da região para que ela não voltasse aos domínios de São Paulo, Santa Catarina, ou até mesmo da Vizinha Argentina.” (Rosevicz, 2009, p.3)

Em adição a isso, soma-se a Lei Euzébio de Queiroz, promulgada no dia 4 de setembro de 1850, proibindo definitivamente o tráfico de escravos no Brasil, o que tornava o projeto de ocupação dos territórios brasileiros ainda mais difícil. As colônias precisavam de

mão de obra para trabalhar na lavoura, papel este que fora realizado pelos escravos até muito pouco tempo antes, e ainda por um bom tempo depois da Lei ser aprovada. Como resultado desta mudança, na segunda metade do século XIX o estado caiu em uma crise na produção de alimentos, o que gerou um aumento do custo de vida, “era a primeira grande inflação da história brasileira.” (WACHOWICZ, 2002, p.148 *apud* MACHADO, 2005, p. 167) Por outro lado, em virtude da crise que levou ao fim do tráfico de escravos, os governos das províncias puderam transferir seus investimentos para outros setores. Segundo Nishikawa, estes investimentos oportunizaram a construção de bancos, ferrovias e estradas, “contribuindo para a adaptação da sociedade brasileira a nova conjuntura.” (2007, p.6)

Outra lei presente neste cenário foi aprovada duas semanas depois da Lei Euzébio de Queiroz. A Lei de Terras, de 18 de setembro de 1850, tinha dois objetivos principais: regularizar o território nacional e a inserção do imigrante nessas terras. “A partir da criação dessa lei, a terra só poderia ser adquirida através da compra.” (*Idem*, p.6) Essa medida impedia qualquer tentativa de compra de terras pelo imigrante que não tivesse condições de arcar com o ônus da compra¹⁹, assim, “a colonização de povoamento que se esperava estabelecer não teve grande empenho oficial, uma vez que os investimentos foram pífios, deixando os imigrantes à própria sorte” (MACHADO, 2005, p.167).

A província do Paraná foi criada em 29 de agosto de 1853, pela Lei Imperial n. 704, sendo que o seu primeiro presidente foi Zacarias de Góes e Vasconcelos. Mesmo com a sua emancipação política, as dificuldades para o governo da província continuavam, a partir do momento em que se percebia uma dupla crise: de um lado, via-se o esvaziamento do território nacional da parte dos imigrantes, através do abandono de colônias que não prosperaram por falta de incentivo; de outro, pelo aumento do custo de vida, gerado pela falta de mão de obra disposta a realizar o trabalho que até então era desempenhado pelos escravos.

O agravamento dessas circunstâncias, segundo Steca e Flores, levou à adoção do “Decreto nº1.318 de 30 de janeiro de 1854 que favorecia a imigração pelos estímulos concedidos à posse de terra, possibilitando seu acesso a qualquer indivíduo, independente de nacionalidade, e concedendo auxílios em favor da imigração.” (2002, p.28, *apud* MACHADO, 2005, p.168) Foi através deste decreto que as províncias ganharam autonomia

¹⁹ Cabe ressaltar que, nesse contexto, escravos e caboclos foram excluídos da possibilidade de obtenção de terras no Paraná. Contudo, conforme veremos adiante, a bibliografia relativa ao processo de ocupação do território paranaense insiste em desconsiderar a presença de alguns grupos, sobretudo o negro e o índio, no estado durante este período.

para realizar o processo migratório dos grupos imigrantes, ficando a cabo do império somente o auxílio neste processo.

Um exemplo deste diálogo entre as províncias e o império pode ser visto no relatório do Presidente da província do Paraná. Zacarias de Góes e Vasconcelos foi um dos primeiros a apontar as vantagens para a imigração no estado, “o cultivo de alimentos, considerado uma alternativa econômica à tradicional pesca, a catequização dos indígenas e a introdução de população ‘laboriosa’.” (Relatório, 1854(1): 53-57 *apud* Oliveira, 2009, p.221)

Visto por esse ângulo, uma das estratégias adotadas pelo Paraná corria nesse sentido. E, de fato, a grande leva de imigrantes que se deu no Paraná no final do séc. XIX modificou visivelmente o cenário do estado. A população que nele se inseria, na sua maioria estava em busca de um novo começo numa terra disponível para as oportunidades de colonização – contudo, não se pode deixar de lado que esse era o olhar do imigrante. Por outro lado, também competia outro problema, pois, segundo Márcio de Oliveira, “uma vez nos países de destino, [os] grupos sociais novos que deveriam ser controlados, integrados, assimilados e, por vezes, nacionalizados.” (2008, p.12)

Entre os anos de 1860 até 1880, foram instaladas a maior parte dos núcleos coloniais idealizados pelo poder provincial. A política imigratória estimulada por Zacarias de Góes e Vasconcelos seguiu com os seus sucessores na presidência da província. Contudo, foi na Gestão de Laménha Lins que esse processo ganhou contornos mais bem definidos ao projeto de ocupação territorial no estado. Em sua gestão, entre os anos de 1876 e 1877, doze colônias foram progressivamente implantadas no estado, sendo que a grande maioria estava situada em áreas próximas do centro urbano, nos arredores da sua capital.

Segundo os relatórios da província, Laménha Lins criticava a construção de colônias em áreas isoladas, pelo fato de que essa política implicava no esvaziamento das colônias, gerando um custo desnecessário ao governo para mantê-los, sobretudo pela necessidade de construção de “obras dispendiosas”. Em contrapartida assinalava sobre a necessidade de se considerar a possibilidade do estabelecimento de núcleos coloniais nas proximidades dos centros populosos. (GUÉRIOS, 2007, p.126)

Segundo Márcio de Oliveira, “Laménha Lins foi de fato o primeiro presidente da província a estabelecer em termos econômicos e políticos, uma relação positiva entre colonização do território, desenvolvimento rural e imigração” (2009, p.223). Paulo Guérios, em sua tese de doutorado, indica que tal iniciativa promoveu um desenvolvimento para a região dos arredores da capital a um baixo custo ao governo da província, e, em pouco tempo

“a produção agrícola das colônias de Curitiba já tornava desnecessário importar centeio, batata, milho e outros cereais.” (2007, p.101) A partir da política de ocupação do território sugerida por Lamenha Lins, este passou a ser visto como “o grande pioneiro da colonização no Paraná.” (*Ibidem*)

Ainda segundo o autor, no final deste primeiro período de imigração uma importante consequência havia sido produzida, “a ideia que os imigrantes eram necessários para o povoamento e a riqueza da província. E essa imagem não seria mais esquecida.” (OLIVEIRA, 2009, p.227) Por outro lado, as elites do estado tinham em mente promover não somente a ocupação do território nacional por um grupo estrangeiro que “tomaria posse daquele ermo inabitado para assegurar a soberania da sua nação de origem”²⁰. Pelo contrário, havia sim o interesse da ocupação do território e da assimilação destes grupos à nação brasileira. Insistindo no discurso de Márcio de Oliveira, “entre nós [paranaenses], a questão da imigração esteve sempre ligada ao problema do povoamento e da ocupação do território, quando não, ainda de forma envergonhada, do embranquecimento da raça brasileira” (*Ibidem.*) Vejamos a seguir como esse discurso operou a constituição de uma alegoria sobre a cidade de Curitiba. Porém, antes cabe abrimos um parêntese para compreender um importante fenômeno destacado nesse processo.

A ideia do “morigerado e laborioso imigrante”²¹ foi um dos mecanismos construídos para justificar a sua presença no estado do Paraná, bem como reforçar a sua dominação. Sobre estes mecanismos, Marcio de Oliveira indica que o fenômeno da imigração é tratado na

²⁰ Apesar deste não ser o objetivo deste capítulo, não se pode deixar de matizar esta sentença. É sabido que o Paraná estava longe de apresentar enquanto um território vazio demograficamente, da forma como os dados oficiais nos apresentam uma terra “erma e inabitada”, cuja necessidade de “ocupação” devesse levar em conta o importante papel realizado pelo imigrante. Este discurso foi difundido pela elite intelectual paranaense, sobretudo na bibliografia de Wilson Martins, que indicava que “a província era nesse momento, do ponto de vista humano, um ilimitado deserto, interrompido irregularmente por dezenove pequenos oásis, situados a distâncias imensas um dos outros - e distâncias literalmente intransponíveis, pois, além dos “caminhos históricos”, que iam revelar dentro de pouco não serem “caminhos econômicos”, nada existia que pudesse preannunciar uma rede qualquer de comunicações. [...] Em compensação, na maior parte do território o vazio era absoluto: eram os “campos gerais”, era a floresta, era a Serra do Mar.” (MARTINS, 1989, p.71) Além disso, cabe acrescentar que este mesmo autor alimentava uma ideia de que no Estado do Paraná o imigrante teria papel decisivo e exclusivo na sua composição demográfica. Dizia ele, “Assim é o Paraná. Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. Sem escravidão, sem negro, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira” (*idem*, p. 446)

²¹ Para problematizar essa polêmica imagem do imigrante, cabe rememorar as indicações de Wilson Martins em *Um Brasil diferente*. Em suas indicações, sugere mais do que uma aparente apologia ao imigrante. Para promover o estado do Paraná suas informações estão também carregadas de um discurso de dominação desta categoria, usando do europeu para construir uma nova consciência de raça no estado. “Os morigerados e laboriosos europeus serviriam como mecanismo de melhoramento da raça e conduziriam o Paraná rumo ao progresso.” (MARTINS, 1989, p. 346)

maioria dos países que adotaram esta prática, pelo viés da “integração”²². Contudo, há de se levar em consideração que certos fatores implicaram numa relação tensa entre os elementos envolvidos neste processo: de um lado, se via o interesse dos imigrantes que, sem condições de permanecerem em suas terras, se aventuraram nesta empreitada rumo às Américas com a intenção de fixarem suas raízes neste continente – sem que para isso tivessem de abandonar suas origens; de outro, como veremos a seguir, via-se o interesse do império em preencher seu território com os imigrantes, com o objetivo de, além de abastecer o contingente populacional, assegurar a soberania da nação sob o pretexto da mescla com a cultura europeia em detrimento da mestiçagem colonial.

Como iremos observar, o conceito de integração é utilizado tanto nos estudos sobre imigração, como entre os próprios envolvidos na “zona de contato”²³. Para seguir esta lógica, a problemática que percorre a integração dos imigrantes ao seio da nação é marcada pelo paradoxo: dos imigrantes e o desejo de perpetuar a sua nação em outro território; em contrapartida, da nação e o seu desejo de unificação com um grupo estrangeiro, desde que sob a sua égide, sendo que os segundos devem ser assimilados pela primeira.

Nancy Green discorre sobre a problemática da integração no contexto da imigração, usando da noção de assimilação. Para ela “o conceito tem sido utilizado diferentemente através do tempo e utiliza o tempo de forma diferente em suas várias definições (...) existem maneiras de analisar assimilação como um fenômeno histórico.” (2008, p.53) Se, no caso do império brasileiro, uma das questões estava ligada ao melhoramento da raça, a questão da assimilação ainda deve ser melhor explorada a seguir, quando os olhares se dirigirem para a cidade de Curitiba.

Em vista do exposto até então, segundo Rosevicz, é possível abstrair de maneira geral que a estratégia adotada pelo Paraná para promover a imigração na província carregava para si quatro objetivos principais: Preencher o “vazio demográfico”; substituir a mão de obra escrava; produzir uma agricultura de abastecimento; e conseguir trabalhadores qualificados para as obras públicas, sendo que, “para todos os casos, se apostava no europeu.” (2009, p.4)

²² “na maior parte dos países que acolheram imigrantes, os estudos produzidos trataram do fenômeno da imigração a partir da trajetória, digamos inicialmente, da integração.” (OLIVEIRA, 2008, p.11)

²³ Este argumento é mais uma tentativa de abordar a temática do encontro colonial naquilo que Mary Louise Pratt, no livro *Olhos do império* (1999), define enquanto *zonas de contato*. Estas dizem respeito àqueles “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação.” Contudo, utilizamos o termo da autora para observar que este processo em ação no Paraná transitou a todo momento entre os dois pólos da chancela euro-imperialista. Para compreender esse fenômeno, há de se levar em conta a conjuntura em que este material foi produzido, bem como das condições em que a história se desenvolveu no âmbito das políticas do estado, e da economia no país de uma maneira geral.

No caso dos estudos sobre a imigração das províncias do Sul do Brasil, Márcio de Oliveira ressalta que estes “oscilam entre a perspectiva da imigração espontânea e a da imigração subvencionada, também chamada de ‘oficial’.” (2009, p.218) Sabendo que os imigrantes se viam divididos entre suas próprias demandas - seja pela perda de sua pátria que estavam em domínio de outros impérios, ou pela falta de condições de se manterem em suas terras natais por problemas diversos (a maioria delas ligadas a dificuldades financeiras) -, em contrapartida, tinham que lidar com os interesses da colônia, que por ventura geravam resistência aos seus interesses.

Apenas no final do século passado, com a vinda de mais imigrantes para o Estado, é que ocorreu um novo salto social e econômico. Segundo Guérios, todas as colônias criadas entre 1870 e 1889 foram estabelecidas nos arredores de núcleos já existentes, e “foi apenas no início do período republicano que as autoridades estaduais voltariam ao projeto de colonizar as áreas ainda desocupadas no interior” (2007, p.102). Segundo Altiya Balhana, no decorrer de quase um século de colonização, “desde a fundação da colônia alemã de Rio Negro, em 1829, até o estabelecimento da colônia holandesa de Carambeí, em 1911, mais de cem núcleos coloniais foram fundados no Paraná, e cerca de 100 mil imigrantes localizaram-se em seu território” (1959 p.70 *Apud* MEZZADRI, 2000, p.20).

1.2 OS IMIGRANTES EM CURITIBA: MODOS DE OCUPAÇÃO DOS ARREDORES DA CAPITAL

Curitiba fazia parte do trajeto dos tropeiros. É uma cidade que cresceu vagarosamente até os primeiros anos do século XIX. Romário Martins (1995) indica que a vila ganhou status de cidade em 1842, demonstrando que a sua prosperidade se deu graças ao cultivo e da instalação da indústria da erva-mate no primeiro quarto do século. Com isso, a sua malha urbana se desenvolveu com a chegada de imigrantes de diferentes nacionalidades que, como já vimos, além de se fixarem nos arredores da cidade, viriam a ocupar também a sua periferia a partir da segunda metade do século. Esses novos residentes puderam ver o seu contingente aumentar progressivamente durante as décadas seguintes, concorrendo em muito pouco tempo com aqueles declarados portugueses, ou descendentes²⁴.

Segundo relatos da época, era possível descrever a rede de colônias que circundavam a cidade de Curitiba.

²⁴ Conforme os censos do final do século XVIII e início do XIX, os lusitanos representavam parcela superior a 50% na futura província. In: Balhana, A. P.; Machado, B. P.; Westphalen, C. História do Paraná. Curitiba: Grafipar. 1969. V.1

Em 1868 começou-se por uma colônia francesa, a Argelina, a fundar nas imediações de Curitiba os núcleos, hoje florescentes, a quem em grande parte deve a Capital paranaense a sua assombrosa prosperidade. De 1870 a 1878 foram fundadas no município de Curitiba as colônias Pilarzinho, Abranches, S. Venâncio, Santa Cândida, Santo Inácio, D. Augusto, D. Pedro, Revière, Orleans, Lamenha, Tomás Coelho a Alfredo Chaves. Esses núcleos (nenhum dos quais se acha a mais de 20 quilômetros de Curitiba) compreendem cerca de 10.000 colonos, polacos principalmente, grande parte italianos e alguns franceses e ingleses (Pombo, [1900]1980, p. 98).

Podemos perceber que a população imigrante era composta por uma diversidade étnica grande, sendo que a grande maioria residia nas colônias agrícolas situadas nos arredores da cidade. Como já dito anteriormente, a imigração no Paraná havia sido estimulada para abastecer entre outras coisas, a carência de mão de obra, não para a grande lavoura de exportação no lugar dos escravos, mas sim, com o objetivo de se criar uma agricultura de abastecimento, uma vez que a economia da Província era tributária em grande medida das atividades com o mate. Além desta demanda gerada pela agricultura, outras necessidades supridas com a mão de obra imigrante foram, a demanda para a construção das estradas de ferro, a instalação de linhas telegráficas e alguns outros serviços públicos. (WITOLAWSKI, 2009)

Durante esse período, no entanto, teve início um movimento espontâneo de migrantes alemães de Santa Catarina que foram localizando-se em pequenas chácaras nos arredores de Curitiba, sobretudo na parte norte e nordeste da cidade. (BALHANA, *op. Cit.* p.70)

Nessa época construía-se justamente uma estrada de rodagem de Antonina para o interior do Paraná, a assim chamada Graciosa. Até a localidade de Floresta, a estrada já estava sendo terminada, mas daí até Curitiba, ia-se por uma velha estrada cortada no meio do mato, por onde eram conduzidas tropas de burros de carga e de gado. Para o tráfego de rodagem, era uma estrada muito difícil. Em Curitiba entrava-se pelo lado ao alto da Glória. Hoje passa por lá a Avenida João Gualberto. (...) Entre Bacacheri e Curitiba, havia apenas umas poucas casas espalhadas ao longo da estrada Graciosa. (WOS SAPORSKI, 1972)²⁵.

²⁵ O relato acima diz respeito às memórias de Sebastião Edmundo Wos Saporski, polonês responsável pela instalação de diversas famílias imigrantes em terras paranaenses no final do século XIX. Suas memórias foram cedidas pela família, e publicadas em 1972 nos *Anais da comunidade Brasileiro-polonesa* na cidade de Curitiba/PR. E durante muitos anos vêm sido utilizadas como base para pesquisas no campo da imigração polonesa no estado do Paraná. Sua ação foi efetiva na alocação de grupos imigrantes na província/estado. Para Reinaldo Nishikawa, a presença de Saporski foi fundamental, pois através do “diálogo com os presidentes da província, foi agente importante ao lado dos presidentes, dos grandes proprietários, dos pequenos imigrantes e dos brasileiros, na segunda metade do século XIX no Paraná.” (NISHIKAWA, 2011, p.103)

Conforme já mencionamos a pouco, a partir da noção de “zonas de contato”, é curioso observar o papel do empresário de colonização, pois eventualmente ele teve que oscilar entre os interesses dos dois elementos em jogo no diálogo entre imigrantes e o governo da província. De um lado, favorecendo os critérios da província para a ocupação de terras, e a inserção do imigrante como produtor agrícola ou nas atividades relativas às obras públicas. Por outro lado, convencendo os imigrantes dos benefícios da nova terra, e assegurando as mínimas condições para o seu estabelecimento. Segundo Nishikawa, essa relação estava fortemente ligada a um dispositivo legal, “No caso dos *empresários* de colonos, alguns conseguiram através da Lei de Terras, benefícios para suas empreitadas na formação de colônias, outros não tiveram tanta sorte, mas o fato fundamental dessas tentativas é demonstrar que a Lei de Terras propiciou diversas leituras e interpretações de seus artigos e regulamentos.” (2001, p.125)

1.2.1 Os primeiros lugares de sociabilidade, as igrejas e as escolas

A formação dos núcleos coloniais nos arredores de Curitiba possibilitou a construção de polos de convivência social como igrejas e, posteriormente, escolas, sendo que no final do século XIX, “as atividades sociais dos imigrantes, passam a acontecer [também] em locais próprios como os clubes.” (KANASHIRO, 2006, p. 236)

Segundo Witolawski, “desde o início do século XX a presença dos imigrantes foi também propulsora da criação de escolas: dos protestos e reclamações sobre o que os imigrantes achavam ser um descaso das autoridades com o ensino nas colônias resultaram em mais de trinta escolas no perímetro dos núcleos coloniais.” (2009, p.33) Essas instituições tiveram que competir com a multiplicação das escolas dos imigrantes, sustentadas por entidades representadas pelas comunidades étnicas. Desta forma, foi possível observar a construção de escolas alemãs, polonesas, ucranianas ou italianas, que atingiram mais de duas dezenas, em todo o período até o final da segunda década do século XX. (*idem*)

A presença do imigrante em Curitiba sem dúvida colaborou para que discursos fossem elaborados a partir de uma construção da cidade com características europeias. Por outro lado, os imigrantes pareciam causar um paradoxo: “se na questão do trabalho forneciam a disciplina, o apego a esta prática, os bons serviços como construtores e mão de obra, na questão educacional evidenciavam o problema da nacionalidade do Brasil” (*idem*, p.39).

Embora os relatos dos cronistas utilizassem de construções discursivas que promovessem a cidade a partir do elogio à presença do imigrante, o contato deste grupo com a comunidade local não era isento de conflito. “Por isso, além de investir nos estrangeiros como exemplo de disciplina e modelo de trabalhadores, era necessário desenvolver nos próprios brasileiros essas ideias, daí o investimento em escolas técnicas e em um discurso que colocasse o homem brasileiro como elemento principal do progresso do país.” (*Ibidem*)

No período definido como Estado Novo, a sociedade brasileira passou por um processo de reinvenção. De acordo com Kanashiro, através de um dispositivo chamado ‘saneamento patriótico’, a estratégia do governo consistia em utilizar de um sistema político centralizador para unificar a nação sob uma mesma égide. Esse processo de horizontalização da sociedade brasileira teve algumas implicações que geraram desconforto na sociedade curitibana. “O primeiro ato de nacionalização atingiu os sistemas de ensino de línguas estrangeiras e a nova legislação obrigou as chamadas ‘escolas estrangeiras’ a modificar seus currículos e dispensar os professores ‘desnacionalizados’. Aquelas que não cumpriram a lei foram fechadas²⁶.” (SEYFERTH, 1997, apud NAKASHIRO, 2008, p.252)

1.2.2 A sociabilidade pelos clubes e associações

Observando a partir de outro ponto de vista, as redes de sociabilidade dos imigrantes no contexto das colônias (ou mesmo da periferia da cidade) não se resumiam aos ambientes da escola ou da igreja. Como já havíamos sinalizado acima, foi essa busca por outros tipos de relações que deram origem aos clubes sócio-recreativos. Segundo Mezzadri, a integração destes grupos em espaços próprios às práticas de lazer estava associado à criação de equipamentos urbanos no final do século XIX e início do XX. Durante esse processo, “o conjunto de relações entre clubes constituíram posteriormente a primeira estrutura esportiva do estado (...) o surgimento dos primeiros clubes se dá com o desenvolvimento da sociedade paranaense por meio da imigração, das novas composições econômicas, políticas e culturais

²⁶ A partir do levantamento da autora, é possível verificar ações reiteradas que afirmam a postura do governo na eliminação das culturas imigrantes, dentre elas: “proibia-se o uso de nomes estrangeiros em estabelecimentos comerciais, escolas e associações (decreto de lei nº 35, de 13 de janeiro de 1938). Proibia-se também aos estrangeiros ingressarem em atividades políticas (ato de 18 de abril de 1938). Depois do início da Guerra, estavam proibidos de entrar no Brasil os cidadãos do Eixo, e aos residentes foram criadas restrições à liberdade de locomoção, bem como a necessidade do porte de ‘salvo-conduto’, em 1942.” (*idem*, p.254) Outras medidas foram um pouco mais radicais, como a proibição do uso da língua natal por imigrantes ou descendentes dos países do Eixo (Itália, Alemanha e Japão). Além disso, houve o confisco de bens e propriedades destes grupos étnicos. Em Curitiba, um caso exemplar foi o confisco da Sociedade Giuseppe Garibaldi no ano de 1943. Sendo que a sua devolução só foi concretizada em 1962.

do estado, principalmente no período de 1880 a 1920.” (2000, p.23) Alguns exemplos são trazidos durante o levantamento de dados da pesquisa supracitada:

a Sociedade União, de origem polonesa, fundada em 1898, em Curitiba; a Sociedade Thalia, da colônia alemã, fundada em 1882, em Curitiba; a Sociedade Teuto Brasileira, (Club Concórdia) de origem alemã, o clube mais antigo de Curitiba, fundado em 1883; a Sociedade Giuseppe Garibaldi, de origem italiana, fundada em 1 o de julho de 1883; e o Clube Recreativo Germânia, também de origem alemã, fundado em 1896, na cidade de Ponta Grossa (atual Clube Guaíra)”. (*idem*, p.25)

Cabe perceber neste momento que, o que importa para nós neste movimento é a construção de redes sociais através destes diferentes espaços de sociabilidade, os quais giram em torno da figura do imigrante. Segundo Witolawski, essa trajetória se desenhava na cidade a partir de suas redes de interdependência. Logo, “se a capital não possuía mais um visual germânico, passou a possuir um italiano, o que também pode ser visto como uma referência de civilização, entendendo o europeu como sujeito moderno, civilizado, em oposição ao brasileiro, ainda sem identidade.” (2009, p.18)

A vida social de Curitiba era concentrada nas noites dos clubes e sociedades. Porém, não podemos deixar de lado que a presença de clubes não era exclusivamente destinada às associações de imigrantes. Segundo Mezzadri, é possível dividir a rede de associações em quatro grupos distintos: o primeiro seria caracterizado pelas entidades responsáveis pelos circuitos “culturais, literários e políticos”, sendo que os seus integrantes compartilhavam de algum posicionamento comum; um segundo grupo poderia ser constituído pelas pessoas de alto poder aquisitivo, “cujo objetivo era perpetuar os comportamentos sociais da elite”. Em grande medida esses dois grupos se interpelavam dentro de uma mesma rede. Um terceiro grupo seria constituído, como já destacamos há pouco, das entidades responsáveis pelas reuniões de grupos imigrantes – geralmente de origem europeia. Associações de ajuda mútua, organizadas a partir do pretexto da “manutenção das tradições de seus países sob diferentes aspectos”. Por fim, o quarto grupo seria composto por entidades ligadas aos “clubes beneficentes operários, criadas para auxiliar nas dificuldades dos operários, classe que estava em processo de consolidação, mas que já se encontrava relativamente organizada²⁷.” (2000, p.23)

²⁷ Segundo Witolawski, “Vale ressaltar que a representatividade numérica dos clubes sócio-recreativos existentes em Curitiba/Pr no fim do século XIX era superior ao que consta hoje no cadastro da CBC. Inúmeros clubes que poderiam ser centenários encerraram suas atividades por problemas financeiros, também influenciados por este

As associações de mútua ajuda formadas no transcorrer do século XIX buscavam auxiliar os imigrantes na construção de redes de solidariedade, além de conservar algumas características específicas da comunidade que ali mantinham. A própria organização das associações era dependente desta ideia de solidariedade, e alguns dispositivos foram criados como instrumentos de regulação destas redes, como por exemplo, o fato de que neste período as atas de reuniões eram escritas em língua estrangeira. Além disso, as próprias reuniões do grupo eram realizadas na língua natal dos seus integrantes – fato este que pôde ser observado em algumas associações ainda hoje. Desta forma podemos dizer que “a representatividade das entidades formadas a partir do século XIX procurava auxiliar as necessidades dos imigrantes, seja na colocação ao trabalho, ou na adaptação ao novo território, mas principalmente manter alguns *habitus* trazidos durante o processo de imigração” (*idem*, p.24)

Veremos adiante, como esta rede de associações de mútua ajuda auxiliou na construção de um projeto, baseando-se em uma ideia de educação do corpo através da dança, ajudando a produzir uma relação mais próxima com as elites da cidade de Curitiba.

1.2.3 Uma ponte entre as associações de mútua ajuda, as elites curitibanas e a dança na cidade de Curitiba

De acordo com Cristiane Wosniak, a origem de um discurso moderno sobre a dança em Curitiba é tributária de inúmeras transformações, de diálogos entre diferentes agências e tributários da mútua influência entre a dança enquanto objeto de atração das elites e o ambiente sociocultural no qual ela se instalou (2012). Em um ambiente de efervescência intelectual, estimulado pelo Paranismo do início do século XX, sobretudo entre as décadas de 1920 e 1930, o estado do Paraná começou a receber os seus primeiros mestres da dança.

Ao mesmo tempo, via-se desenvolver um ambiente propício à divulgação das artes estrangeiras. Este estímulo vinha ganhando força progressivamente graças a sua singular característica de colonização. Segundo a autora, “cerca de doze etnias compõem a cultura e a identidade da arte e da dança no Paraná: alemães, ucranianos, italianos, portugueses, holandeses, japoneses e poloneses, entre outros. [Dentre estes] Dois poloneses irão exercer um papel fundamental no desenvolvimento da dança curitibana” (WOSNIAK, 2008, p. 228)²⁸.

e/ou por outros motivos diversas instituições clubísticas fundiram suas entidades, ajustando seu quadro associativo, suas estruturas, formas de funcionamento e também alterando o nome da instituição”

²⁸ “Tadeusz Morozowicz, que vem para Curitiba em 1927 e funda o primeiro curso de dança na Sociedade Thalia. E foi, também, outro polonês, Yurek Shabelewski, que teve importância fundamental no

Podemos dizer que a história da Dança na cidade de Curitiba se mescla aquela das instituições de mútua ajuda, pois foi um imigrante o primeiro professor de Balé da cidade. Tadeusz Morozowicz²⁹ fundou em 1927 a primeira escola de Balé da cidade – e a segunda do País, sediada na Sociedade Thalia. (*Memória de vida*, 1982) Ao mesmo tempo, se engajava na constituição de um grupo folclórico Polonês, o qual efetivamente teve pouca participação na vida social da cidade fora do circuito das sociedades polonesas, sobretudo durante o período de nacionalização (Boletim da casa Romário Martins, 1982, p.10)

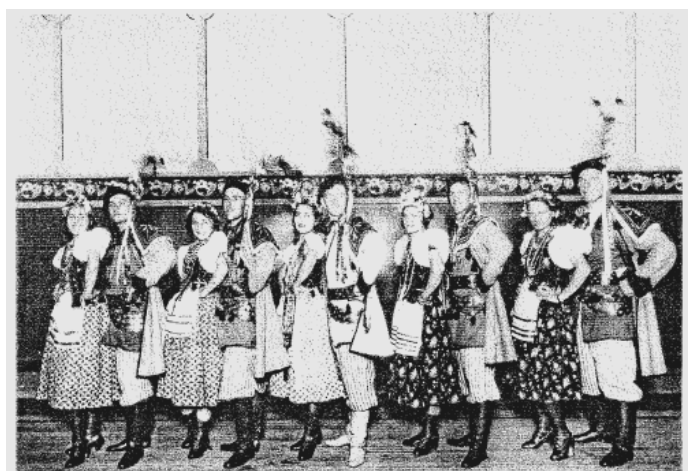


Figura 1: A imagem acima corresponde a um dos preparativos para as apresentações do grupo folclórico fundado por Morozowicz, no ano de 1928. (Boletim da Casa Romário Martins, 1982, p.9)

O que cabe sublinhar neste momento é o fato de que, apesar do pouco alcance dado às danças folclóricas, sua prática já vinha sendo realizada nos salões destas associações antes mesmo do período correspondente ao nosso objeto de estudo. Isso é importante para caracterizar que o fenômeno de constituição das práticas relativas às danças folclóricas na cidade tem uma origem anterior àquela que datamos ao Festival. E quando buscamos um ponto de origem sobre estas práticas, outros exemplos podem ser dados neste período³⁰, e certamente muitos outros saíram dos discursos dos nossos interlocutores durante o processo de coleta de dados. Contudo, o que salientamos aqui é o fato de que o registro documental mais antigo de que se tem ciência, sobre a relação da dança folclórica na cidade de Curitiba, é

desenvolvimento da dança em Curitiba, especificamente junto ao Balé Teatro Guaíra, onde atuou como diretor artístico, maître e coreógrafo.” (2012, p.71)

²⁹ Tadeusz Morozowicz (1900-1982), natural de Varsóvia-Polônia. Iniciou seus estudos em dança na Escola Oficial de Ballet – Ópera de Varsóvia – e em 1912, ingressou na Escola Imperial de São Petersburgo (Maryinsky), concluindo ali seu curso e iniciando carreira profissional. Vem para o Brasil em 1926. (WOSNIAK, 2012, p.1)

³⁰ Pelo menos uma instituição já estava em atividade na década de 1930. Nascida da organização da sociedade ucraniana, já tinha consolidado o seu grupo folclórico (*Barvinok*). Porém, o *Barvinok*, assim como a maioria dos grupos folclóricos da cidade depois dele, só veio a institucionalizar no ano de 1959.

aquele que apresenta Tadeusz Morozowicz como pioneiro da dança clássica e do folclore na cidade.

Dentro das polêmicas surgidas no transcorrer deste levantamento, esclarecemos que a figura de Morozowicz é evocada, principalmente pelo fato de que ele foi o primeiro dos nossos atores a lidar com o conteúdo da dança profissionalmente, vindo de uma formação superior e fundando a primeira escola de balé da cidade. Segundo Marlene Tourinho, “Morozowicz representa o início da era do balé no Paraná.” (1982, p.10)

Em 1953, ano em que o Estado comemorava o seu centenário de emancipação política, Morozowicz participou das festividades através da remontagem do balé Coppelia, “com orquestra ao vivo, regida pelo maestro João Ramalho, onde o próprio Morozowicz interpretou o personagem do Dr. Coppélius” (VELLOSO, 2005, p.2). Essa apresentação rendeu ao bailarino e professor grande visibilidade e credibilidade no estado. A partir de então a Dança Teatro polonesa começou a frequentar outras casas. Segundo o próprio Morozowicz, o “teatro polonês” frequentava associações como, “*o Clube Curitibano, o Clube Concórdia, Handwerker, hoje Sociedade Rio Branco, mais tarde na Sociedade Garibaldi. O teatro polonês só deixou de existir com a nacionalização.*” (Fala de Tadeusz Morozowicz³¹ no Boletim da Casa Romário Martins, 1982, p.17)

Ao ser perguntado pelo repórter Aramis Millarch sobre o que motivou o interesse crescente pela dança na cidade de Curitiba, Morozowicz explica que,

[A dança] *começou a crescer cada vez mais, mas posso dizer, com toda a franqueza, que durante quinze anos eu não ganhei nenhum tostão. Mas como fui persistente, aos poucos fui formando um público que começou a gostar cada vez mais e começaram a surgir alunas. Chegou inclusive ao ponto de acharem que para dar uma educação completa a uma menina, precisava incluir, obrigatoriamente, o curso de dança da Sociedade Thalia.* (Idem)

O Boletim ainda apresenta uma lista com o nome de algumas das alunas de Morozowicz na sua escola na Sociedade Thalia, dentre elas estavam “*as filhas do Afonso Camargo, do Bento Munhoz da Rocha, do Moysés Lupion, a fina flor da aristocracia.*” (Ibidem, grifos nossos)

Como podemos perceber nas indicações acima, não somente pela pessoa de Morozowicz, mas, mais amplamente considerando-o integrante de um grupo que corresponde

³¹ Durante esta dissertação adotamos o uso de citações em itálico para destacar as falas dos atores envolvidos de alguma forma com o nosso objeto de estudo, que é o folclore praticado pelos grupos envolvidos no FeFEPR. No caso de Tadeusz Morozowicz, a sua aproximação se deu pela proximidade estabelecida entre a sua atividade, ligada a dança clássica, com as elites da cidade de Curitiba.

às associações de mútua ajuda, aos poucos vemos delinear-se uma tentativa de aproximação do imigrante (representado neste caso pelo próprio Morozowicz) com as elites da cidade. Era claro que seu objetivo estava voltado para um projeto de formação da “fina flor da aristocracia” curitibana, utilizando como instrumento de ascensão ao plano das elites, a dança clássica.

O prestígio da dança clássica trouxe consigo outras manifestações, que já estavam em desenvolvimento neste mesmo período. Como vimos, as danças folclóricas aparecem pela primeira vez na história da cidade através deste encontro da dança clássica com as elites. Essa aproximação das elites curitibanas com um novo tipo de cidadão, o imigrante, vem comunicar outra forma de relação, que permitiu ampliar a rede de interdependência destes grupos a partir deste código comum. Veremos que este diálogo persistiu, sendo que os encontros entre as elites da cidade mantinham um contato muito próximo com essas entidades de imigrantes.

O caso apresentado acima nos permite perceber, no entanto, como a relação das elites com o imigrante se dava de forma restrita. Mesmo em uma arena em que membros de ambos os grupos se dedicavam à mesma atividade – no caso, a dança - seus interesses não estavam voltados à mesma direção. Assim sendo, as elites buscavam nos conhecimentos acumulados por Morozowicz a formação das suas filhas em uma determinada categoria de dança, o balé clássico, enquanto o próprio Morozowicz dedicava-se ao fomento das danças folclóricas da etnia à qual pertencia. Assim, nesta configuração social, quando houve de fato contato entre elites e imigrantes, isso não se deu no sentido de uma assimilação entre os termos, na medida em que os papéis sociais permaneceram bem marcados entre ambos.

Ao mesmo tempo, contudo, foi o processo relativo à imigração que permitiu colocar o discurso do imigrante dentro de um projeto de modernização da cidade, utilizando para isso uma imagem do imigrante como figura representativa do progresso, neste caso aquela evocada pela figura de Tadeusz Morozowicz, e por consequência, daqueles que lidavam com a dança clássica. Por outro lado, vimos o surgimento de um novo tipo de manifestação artístico/cultural na cidade, pelos encontros da dança folclórica nos salões destas entidades.

Desta forma podemos seguir a hipótese de Jeffrey Lesser (2001, p.29), na “medida em que os colonos imigrantes se tornassem brasileiros, [Curitiba] se tornaria europeia” (*apud* KANASHIRO, 2008, p.255). Esse discurso está intimamente ligado às políticas de afirmação do imigrante como responsável pelo desenvolvimento econômico do estado. Esta ideia de harmonia é tributária em grande medida das ações de incentivo a sua presença pelos presidentes da província. Ainda conforme Lesser, “era e continua sendo uma ilusão

necessária, produto de uma nostalgia de uma era imaginária de harmonia e homogeneidade” (*Ibidem*). As formas de organização deste grupo na cidade, sobretudo nas associações de mútua ajuda, permitem compreender em que medida os imigrantes conseguiram preservar um discurso de unidade utilizando de traços diacríticos, como por exemplo, a sua língua natal.

1.2.4 Sobre os grupos folclóricos nesta primeira configuração social

Podemos dizer que até meados do ano de 1958, data da realização do primeiro evento ligado ao Festival, a articulação dos grupos folclóricos era em grande medida dependente das relações entre os sócios das associações de mútua ajuda da cidade. Morozowicz, em seu relato de memória de vida, já mencionava a criação de uma rede de interdependência entre estas associações, na medida em que folclore que representava era interpelado em diferentes instituições destinadas à organização destes grupos imigrantes. Retomando o seu discurso, a dança folclórica polonesa, naquele momento ensejada com traços do “teatro polonês”³², frequentava associações como, “o Clube Curitibano, o Clube Concórdia, Handwerker, hoje Sociedade Rio Branco, mais tarde na Sociedade Garibaldi.” (*Op. Cit.*, p.17)

Vejamos por um momento um quadro comparativo com os principais grupos folclóricos presentes na cidade de Curitiba no período que antecede o nosso evento:

Quadro 1: Relação de Grupos folclóricos inaugurados no período que antecede a primeira edição do Festival.

GRUPO	FUNDAÇÃO	SEDE	FUNÇÃO
Folclore Japonês	Extra-oficial (1946) Oficial (1959)	Sociedade cultural nipo-brasileira	Pertence ao Departamento cultural
Ucraniano de Curitiba	Extra-oficial (1930) Oficial (1959)	União Ukraína do Brasil (1930) União Agrícola e Clube Ucraniano-Brasileiro	Departamento do clube com autonomia de participação.
Folclore Germânico	Extra-oficial (195-) Oficial (1961)	Sociedade Rio Branco	Acompanhava as atividades da associação

³² Sem a pretensão de esmiuçar a noção de “teatro polonês” evocada por Morozowicz, cabe salientar que neste caso a dança folclórica polonesa era encenada a partir de uma tradição característica da região que se apresentava. Desta forma, a noção de teatro diz mais respeito à forma de apresentação do repertório de danças do que a encenação de uma história contada pelos seus atores. Utilizando como exemplo uma “festa de casamento polonês”, as danças do repertório que seriam executadas seriam aquelas que representam a região de *Lódz*. Da mesma forma que uma dança relativa as minas de carvão seriam aquelas da *Silésia*, ou mesmo uma dança nacional, que seria representada pela região de *Krakowiak*. Para todo grupo folclórico existe uma organização de repertório que está informada em alguns princípios norteadores, no caso em questão esta organização ganhou contornos do teatro. Para todos os efeitos, discutiremos sobre as formas de representação do folclore na segunda parte desta dissertação.

Folclore Holandês	Extra-oficial (1953) Thillij Kleinsmidt Oficial (1958)	Colônia Holandesa de Castrolanda, na cidade de Castro	Divulgação das tradições folclóricas dos Países-Baixos
Alma Lusa	Extra-oficial (1953) – Oficial (1959)	Sociedade portuguesa beneficente 1º de dezembro.	Grupo de danças da sociedade.

Em primeiro lugar, precisamos ter ciência de que estes grupos correspondem àqueles que ainda mantêm algum vínculo com o Festival nos dias de hoje. Se tivéssemos condições de mapear dentro das associações de mútua ajuda as atividades que estavam ligadas a dança folclórica, certamente que este número seria muito maior. Porém, como os dados relativos aos grupos folclóricos são escassos no período que antecede o primeiro Festival – isto porque os grupos folclóricos só se institucionalizaram depois da primeira edição do evento-, demos prioridade aos materiais que dispúnhamos para este levantamento.

Como é possível observar a partir deste pequeno quadro, as primeiras atividades ligadas aos grupos citados indicam um período anterior àquele que marca a inauguração do Festival em 1958. Suas atividades até então estavam voltadas a prática da dança folclórica dentro das suas associações, na maioria das vezes ligada a festividades que eram realizadas na própria associação. Outra informação que deve ser levada em consideração é aquela que diz respeito à possibilidade de interpenetrações dentro destes espaços, na medida em que observamos a maneira como o discurso de Morozowicz indica uma grande atividade do “teatro polonês” nas associações de mútua ajuda da cidade de Curitiba. Podemos perceber que estas associações não eram fechadas em seus círculos de sociabilidade, se abrindo para o diálogo com outras instituições formadas por outras etnias. Essas reuniões produziam um comportamento de rede, no qual as atividades das associações (sendo que a dança folclórica era uma destas) eram compartilhadas diferentes núcleos de sociabilidade.

Deste quadro, é possível encontrar seis³³ das onze etnias presentes no evento inaugural do Festival em 1958. De acordo com os jornais da época, “O Festival Internacional de Folclore terá a participação dos consulados do Japão, Holanda, Espanha, Itália, Alemanha, Ucrânia, França, Estados Unidos, Suíça, Áustria e Síria” (Gazeta do Povo, 04/06/1958, [s.p.]). Além destas ainda existe uma relação muito próxima entre as suas agências promotoras e o clube Sírio-Libanês de Curitiba. Durante o período de coleta de dados sobre o primeiro evento, encontramos uma série de ofícios enviados ao clube Sírio-Libanês, bem como à

³³ Dizemos seis, pois o folclore germânico é representado pelos países da Alemanha, Áustria e Suíça. Logo a sua presença no cenário do evento é mais um indicativo da presença desta arena ligada às atividades do Clube Rio Branco.

panificadora Berbere de Curitiba, a fim de que se cedessem os seus salões para a realização dos ensaios para o Festival. Contudo, a participação do grupo representante destas etnias não seguiu nas edições seguintes do evento.

Voltando ao nosso quadro, podemos perceber que as atividades extraoficiais destes grupos folclóricos dentro destas associações estavam ligadas a prática da dança folclórica a partir de eventos sociais voltados ao encontro dos sócios destes clubes. Esta imagem é um tanto diferente daquela que observamos nos grupos folclóricos nos dias de hoje. Isto, pois no contexto da edição de 2013, os grupos folclóricos marcam com maior clareza a distinção entre os espaços de ensaio e espaços de apresentações, dando grande importância aos dois ambientes. No primeiro caso, por outro lado, a prática da dança folclórica estava voltada para um ambiente de sociabilidade, mais do que de espetáculo. Isso nos ajuda a justificar a ausência de material documental que identifique estas práticas antes do período de institucionalização dos grupos folclóricos. Afinal, não estava em jogo a construção desta atividade performática como objeto de atração de público, mas sim como constituição de redes de sociabilidade a partir de um elemento comum, a prática da dança folclórica dentro das próprias associações de mútua ajuda.

A partir do momento em que os grupos folclóricos vão se configurando dentro desta rede, criada após 1958, é que se percebe uma preocupação maior com a definição do papel destas entidades dentro das associações, seja integrando o seu departamento cultural, como constituindo um espaço anexo desta primeira, com autonomia de decisão e organização. Veremos no capítulo 3 como este quadro se atualizou após a primeira edição do evento, na medida em que o volume de grupos folclóricos institucionalizados aumentou significativamente e em ritmo crescente nas décadas seguintes.

Por ora, a proposta que se segue é a de observar uma especificidade dentro destas instituições, criada a partir da constituição de um projeto de preservação dessas tradições através das danças folclóricas, e determinar as mediações possíveis que promoveram o encontro destas associações étnicas com a comunidade da cidade de Curitiba, na constituição do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná.

2 A PRIMEIRA EDIÇÃO DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLCLORE

Neste capítulo, apresentaremos o contexto em que se desenvolveram as primeiras ações sobre o processo de constituição do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Para esse objetivo, seguimos este breve levantamento sobre alguns aspectos relativos à constituição dos agentes que se envolveram nas primeiras edições do evento, a saber: os grupos folclóricos, bem como suas instituições de fomento - neste caso, como já observamos, representadas pelas associações de mútua ajuda distribuídas pela cidade de Curitiba. Além destes, ainda é necessário apresentar: a Liga das Senhoras Católicas de Curitiba (LSCC), entidade filantrópica que se constitui em um momento de definição dos papéis sociais nesta sociedade que vinham se transformando no início da década de 1950; e o Centro Acadêmico Hugo Simas (CAHS), da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, grupo composto por “homens de ideias” (DRUMMOND, 2011), intelectuais engajados no projeto de inserção nas elites da cidade, nos âmbitos: econômico, político e intelectual.

É importante frisar que estas entidades estão em diálogo constante não somente entre si, mas com diversos setores da sociedade paranaense, mais especificamente da cidade de Curitiba. Nosso objetivo neste capítulo consistirá em apresentar os atores a partir de suas posições na configuração social da cidade na época, para depois ver como entraram em diálogo, na medida em que esta arena será palco para a organização da primeira edição do evento em 1958.

2.1 UMA AÇÃO SOCIAL PROMOVIDA PELAS “ALMAS FILANTRÓPICAS” DA CIDADE DE CURITIBA: FOLCLORE E ELITES

No dia vinte de agosto de 1984, em comemoração ao vigésimo terceiro ano de realização do Festival Folclórico Internacional do Paraná, o secretário da Cultura e do Esporte, Fernando Ghignone, realizou um discurso de abertura que explicava as motivações que deram origem ao evento. O texto havia sido preparado para ser lido em todas as noites de espetáculo, e constava em anexo no programa do Festival que foi distribuído ao público,

Durante o mês de maio de 1958, o “Centro Acadêmico Hugo Simas”, da Faculdade de Direito da Universidade do Paraná, então sob a presidência de Jacinto Torres, dando prosseguimento ao seu programa cultural, resolveu promover uma festividade cuja renda seria destinada a fins de beneficência. [...] Mas como haveria de ser essa festividade, era preciso que

fosse coisa diferente, que propiciasse boa distração, ótimo ambiente artístico e, também, é claro, a melhor renda possível.

O clima para tal já existia, sempre existiu entre nós; gente disposta e apta estava por aí e só era necessário fazer cantar a inúbia e reunir o pessoal.

No fim de uma aula de Direito Internacional Público, moças e rapazes foram dizer o seu elogiável intento ao professor Nelson Ferreira da Luz, pedir sugestões, trocar ideias. Da conversa toda surgiu a seguinte associação; os estudantes querem fazer beneficência, querem uma coisa marcante, original [...] dona Helena Van Den Berg anda às voltas com dona Dalila Lacerda, a senhora Mário Perdigão e outras almas filantrópicas, com a campanha de construção do hospital psiquiátrico infantil, pois o dinheiro da festividade virá para ele.

[...] Telmo Faria, homem de teatro, propôs que se fizesse teatro, espetáculo internacional, difícil mais não impossível, pois dona Helena ajudaria a movimentar os consulados e sua gente, os estudantes estavam a postos, todo mundo, jornais e rádios, prontos para a ajuda.

Outra reunião, desta vez na residência dos Van Den Berg, já com os representantes das etnias, onde se concertou, em definitivo, a festividade. Todos dariam a sua participação, trariam bandeiras, gente, vestimentas, instrumentos, sua dança e boa vontade. Tudo isso foi providenciado a tempo. Nelson Luz escreveu o enredo, Telmo Faria foi o diretor.

E na noite de 6 de junho de 1958, pressentes altas autoridades [...] e público numeroso, a cem mil réis a entrada, saiu o “FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLCLORE”.

*O sucesso foi tamanho que, já no ano seguinte, e em muito boa hora o Governo do Paraná oficializou o “FESTIVAL”, amparando-o até hoje, estando em plena vigésima terceira representação, **sem contar a inicial.**(Grifos nossos)*

Assim, o objetivo deste tópico consistirá em trilhar o percurso narrado neste discurso, na medida em que os atores se apresentam como integrantes de um projeto que em muito pouco tempo ganhou repercussão, se institucionalizou, e se afirmou enquanto uma tradição presente no calendário da cidade até os dias de hoje. As transformações do evento ajudarão a entender a sua forma atual, e de que maneira os atores nele envolvidos dialogam na construção de um sistema de classificações que produz uma ideia de folclore e tradição, que reflete em grande parte dos grupos integrantes nesta edição.

No dia treze de dezembro de 1957, a direção do Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná emitiu uma nota de saudações à nova gestão do Centro Acadêmico Hugo Simas (CAHS). Na nota constavam os protestos à nova direção, “agradecemos a gentileza deste comunicado, formulando os melhores votos de uma profícua gestão e, confiantes sempre de relações mais amistosas, subscrevemo-nos cordialmente.” Foi com esse desejo de boas vindas que, no final do ano de 1957, a direção do Centro Acadêmico Hugo Simas recebeu a Gestão 1957/58.

Apesar de a gestão ter sido eleita no ano de 1957, suas ações foram colocadas em prática somente no início do ano de 1958. Porém, o que há de se destacar em um primeiro momento é que a parceria entre os dois centros acadêmicos deu início a uma série de eventos sociais, a maioria ligados a bailes dançantes envolvendo ambas as agremiações, bem como outras representatividades da alta sociedade da cidade. Estes diálogos eram sempre caracterizados pelos convites formais, registrados nas atas de reunião e livros de registros de cada uma das entidades. Cabe salientar ainda, que o convênio com os salões de festa da cidade era negociado a partir de acordos verbais entre os diretores dos departamentos dos Centros Acadêmicos com as direções dos clubes, que na sequência eram oficializados a partir dos ofícios enviados pelos seus diretores. No caso do CAHS, o ano de 1958 foi marcado por uma série de convites e solicitações para os clubes da cidade³⁴.

O documento intitulado “Relatório das atividades da diretoria: de 1º de novembro de 1957 até dia 30 de outubro de 1958”, assinado pelo então presidente do Hugo Simas, Jacintho Torres, dividia as atribuições de cada departamento, sendo que o departamento social era o principal articulador dos eventos ligados aos bailes. Além deste, o departamento artístico teve participação ativa nestes eventos, sobretudo pela formação do grupo musical do CAHS, através do convênio estabelecido com o Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras em 18 de maio, o grupo musical era sempre contratado para “animar as tardes dançantes com música de qualidade.” (18/05/1958).

No relatório, a direção social havia realizado nove tardes dançantes, sendo que a maioria era voltada para eventos de ação social com o fim de beneficência. Além do baile dos calouros, houve também dois eventos que reuniram diretórios acadêmicos de outros cursos da capital paranaense, bem como um baile intitulado “baile das nações”³⁵, que arrecadou uma receita de Cr\$ 14.000,00 em benefício à campanha do agasalho³⁶.

³⁴ Dentre os convites, podem-se destacar algumas entidades que aceitaram a realização de eventos em suas sedes: O clube Curitibano (7 de maio), o Clube Sírio Libanês (20 de maio), a Panificadora Berberi (14 de agosto), a Sociedade Thalia (23 de setembro), o Círculo Militar do Paraná (25 e 26 de agosto, 13 de setembro, 4 de outubro e 18 de outubro).

³⁵ O baile do Calouro compreendeu uma negociação entre três instâncias: a diretoria do clube curitibano liberou um dos salões do clube através de reserva, que foi paga com a receita do Centro Acadêmico de Filosofia, Ciências e Letras – sendo que o CAHS ficou responsável pela banda musical. Além do “Baile das Nações”, promovido no dia 13 de setembro, aconteceram ainda, o “Baile do Rubi”, no dia 4 de outubro - cuja realização foi exclusiva para os acadêmicos do curso de Direito, e o “Baile das três Balanças”, do dia 18 de outubro, que reuniu três centros acadêmicos. Todos os eventos foram realizados no salão de bailes do Círculo militar do Paraná.

³⁶ Utilizando como base de cálculo a variação do salário mínimo entre os dois períodos, podemos indicar que o valor aproximado desta arrecadação em Reais (R\$) seria de aproximadamente R\$ 2.500,00. O uso desta referência tem como objetivo ilustrar uma estimativa do fluxo monetário que circulava pelo CAHS neste ano. Sendo que um cálculo mais acurado iria exigir outras variáveis, sobretudo as taxas de inflação do período.

Como foi possível observar nos registros do diretório acadêmico, em fevereiro deste ano, foi recebida uma nota da Câmara Legislativa Federal, intitulada “Projeto nº 3.700 – 1958”. Nesta nota, era deferida uma ação do poder executivo da união para a liberação de verba cedida pelo Ministério de Educação e Cultura, concedendo uma receita de Cr\$ 900.000,00 (novecentos mil cruzeiros) destinados a auxiliar o Centro Acadêmico no período que compreendia o ano corrente. A solicitação de verba havia sido feita pelo deputado Manoel de Oliveira Franco Sobrinho, a pedido da direção do Centro acadêmico, na figura do acadêmico Jacintho Torres – Oliveira Franco era egresso do curso de Direito da Universidade do Paraná, e que também já havia sido presidente do CAHS.

O documento foi anexado de cinco justificativas para tal prestação: 1- “os serviços que presta é de alta importância social e humana”; 2- o CAHS “realiza política social de assistência do Próprio Governo”; 3- “como organização, cresceu e se desenvolveu sem quaisquer favores oficiais, sendo entre as sociedades universitárias do Brasil, aquela que apresenta melhor padrão de estrutura funcional administrativa”; 4- “Liberado o imóvel do CAHS do compromisso de compra e venda existente com a Caixa Econômica Federal do Paraná, estamos colaborando com a iniciativa privada dos estudantes, em favor do patrimônio de sua Classe”; 5- “Cabe ao ministério da Educação e da Cultura, dentro das finalidades constitucionais que lhe são próprias ... autorizar as medidas regulamentares que julgarem necessárias.”. O documento é assinado pelo deputado Oliveira Franco, com lavratura do dia 10 de fevereiro do ano de 1958. O projeto foi aprovado em vinte de fevereiro de 1958, e, de acordo com o “Relatório das atividades da diretoria. De 1º de novembro de 1957 até dia 30 de outubro de 1958”, esta receita havia sido utilizada para saldar o compromisso de compra e venda da sede do CAHS, débito este em caráter de urgência com a Caixa Econômica Federal, que foi saldado.

Além deste projeto, houve uma série de pedidos de verbas³⁷, somando um acumulado para a gestão 57/58 de Cr\$1.115.354,00, destinados a todas as despesas do CAHS. Em valores

³⁷ Para a Reitoria da Universidade foi feito o pedido de “Cr\$ 250.000,00 destinados à cobertura das despesas” (1958, p.7) sendo que “foi concedido Cr\$ 50.000,00, somente, destinado a fins culturais” (IB). À prefeitura de Curitiba foram feitos pedidos de verba em quatro ocasiões: a primeira pedia um montante de Cr\$ 35.000,00, para saldar débitos de impostos prediais dos anos anteriores. O que foi concedido “mediante a portaria do Major Ney Braga, sob o número 854, do mês de novembro de 1957, encontrando-se o débito devidamente saldado” (*idem*); outro projeto pedia ajuda de custo à prefeitura para manter o CAHS, no valor de Cr\$ 70.000,00. O projeto foi aprovado, mas o dinheiro não chegou a ser liberado pelo município; a terceira situação foi feita ao próprio prefeito em exercício (Elias Karan), no valor de Cr\$ 20.528,20 para custeio de impostos referentes ao ano anterior; a quarta solicitação era de Cr\$ 10.000,00, que foi liberada em dinheiro pelo próprio prefeito. Outros pedidos de verba foram feitos a Assembleia Legislativa do Paraná, no valor de “CR\$ 100.000,00, destinada a cobertura das despesas da I semana Sul Brasileira de Estudos Jurídicos” (1958, p.9), mas o projeto não foi aprovado. A reitoria da Universidade concedeu Cr\$60.000,00, assim como a direção da Faculdade de Direito, o

atuais, utilizando como base de cálculo as variações do Salário Mínimo Brasileiro nos dois períodos, hoje a correção deste valor seria de aproximadamente R\$ 204.374,18.

No final do mesmo ano, a avaliação do “Relatório” indicava que,

Graças ao perfeito controle da receita e despesas, contribuiu efetivamente para que a atual gestão, pela primeira vez na história da Entidade, deixe quase inteiramente intacta a verba de Cr\$ 295.000,00 (duzentos e noventa e cinco mil cruzeiros), concedida pelo ministério da Educação, através da Reitoria e do Diretório Central dos Estudantes, de vez que as dívidas a serem pagas não alcançaram nem a metade do montante da verba acima referida, já que foi rateada, faltando apenas recebê-la³⁸. (1958, p.7)

Antes de seguir, assinalamos o grau de participação destes agentes na vida social da cidade. As redes de contatos disponíveis pelos dirigentes do CAHS indica uma relação de prestígio na sociedade, garantindo acesso e diálogo com outras elites, seja do campo político – sobretudo pelo pedido solicitado a câmara, pela figura do deputado Manoel Oliveira Franco Sobrinho; seja do campo das artes; ou mesmo das mídias em geral, como ainda veremos operar.

Esse perfil social dos estudantes do curso de direito da Universidade do Paraná é característica de um perfil social geral dos acadêmicos do direito que foi construído desde os primeiros movimentos de institucionalização das Universidades no Brasil. Veremos de maneira muito breve de que forma este perfil se construiu para depois observarmos as formas de apropriação deste discurso nas práticas do CAHS, enquanto um dos pivôs na organização do Festival.

2.2.1 O perfil de um catedrático do direito no contexto da Universidade do Paraná

Dois fatores influenciaram a criação do campo de direito no Brasil: o primeiro está ligado ao processo de independência política de Portugal, na medida em que se fazia necessário a afirmação de uma identidade nacional autônoma em relação a sua herança portuguesa. Segundo Fonseca, isso significaria “começar a construir a partir dos inícios, já que a metrópole portuguesa – ao contrário do caso das colonizações espanholas – nunca teve como projeto promover qualquer forma de cultura na sua colônia atlântica”. (2008, p.30) Desta forma, o Brasil carecia de uma identidade cultural própria, e a criação das cadeiras do

mesmo valor, para a organização dos alunos mediante o ofício sob o nº140, pedido de verba “para ser aplicada nas passagens da Delegação do CAHS à VIII Semana Brasileira de Estudos Jurídicos.” (*idem*)

³⁸ Utilizando a mesma base de cálculo anterior, o valor médio da receita do CAHS no período correspondente ao final da gestão de 1958 girava em torno de R\$50.000,00.

Direito no país, no ano de 1827, poderia significar o estabelecimento de um centro de produção independente da tradição lusitana. Segundo as indicações de Lilia Moritz Schwarcz, eventos como a formação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), bem como a constituição de um ambiente dedicado “às letras Brasileiras”, são tributários deste desejo em se encontrar uma identidade nacional para os brasileiros (1998 *apud* DRUMMOND, 2011).

Um segundo fator que incidiu na instituição dos cursos de direito no Brasil caminha em conformidade com o primeiro, na medida em que era necessária “a burocratização do aparelho estatal”. Isto quer dizer que a consolidação de um centro autônomo de produção de conhecimento precisaria construir, dentro do seu seio, um grupo capaz de organizar a dinâmica social da nação, constituindo-se assim como uma elite brasileira. Segundo Drummond, “dessa forma, a instalação de cursos jurídicos no Brasil além de representar o estabelecimento de um centro de cultura vai também viabilizar a formação em terras brasileiras de uma necessária elite intelectual, bem como dos homens que viriam a integrar os quadros burocráticos deste Estado em formação.” (2011, p.30)

Essa constituição dos agentes de uma determinada elite implicou na constituição de uma figura que atuaria simultaneamente em duas esferas da vida no Estado. Segundo José Murilo Carvalho (2007), a antiga elite imperial era composta por uma comunidade de homens letrados. Isto quer dizer que se tratava de um tipo de pessoa ligado a tradição da política, bem como da vida intelectual do império. Retomando as observações de Drummond, “o bacharel não era simplesmente um dos principais protagonistas da vida política nacional, sendo também o tipo humano concreto de um modelo de intelectual que marcou o país ao longo do século XIX.” (*Op. Cit.*, p.31)

Em outras palavras, para se compreender qual grupo compunha a primeira geração do Direito no Brasil, era necessário em certa medida compreender a tradição que informa esse sujeito histórico caracterizado por Drummond como “homem de letras”. Para o autor, esse tipo de personalidade estava operando a partir de disposições geradas pela corrente iluminista do século XVIII, de forma que “a origem iluminista que continuou vigorando nos meios intelectualizados do século seguinte sob a forma de um saber diversificado que reunia ciência, humanidade e artes.” (CARVALHO, *Op. Cit.*, p.36 *apud* DRUMMOND, 2011, p.33)

No Paraná o curso de direito se desenvolveu graças a uma reforma política outorgada através da Lei Rivadávia Correa, que propunha uma acessibilidade maior para a abertura de programas de ensino no país. Porém, em função de um sentimento de mal estar sobre a constituição de cursos de formação em nível superior longe dos grandes centros urbanos,

sobretudo no Rio de Janeiro, o ministro da justiça Carlos Maximiliano solicitou que fosse expedido um Decreto de Lei, em 4 de abril de 1911³⁹. A partir deste decreto, que recebeu o nome do seu proponente foi possível criar normas para barrar alguns dos efeitos da lei anterior. O decreto se transformou em lei em 1915⁴⁰, e segundo Ruy Wachowicz, “a lei era considerada uma tentativa de extinguir as universidades livres diante das facilidades proporcionadas pela Lei Rivadávia” (1983, p.105)

Em virtude das dificuldades em se suprir todas as determinações da lei, dentre as quais uma delas seria referente ao fato de que a cidade sede de uma universidade federal deveria ter mais de cem mil habitantes, a universidade do Paraná foi dissolvida em cursos de faculdade. Essa situação se manteve até a instituição do decreto nº 9.323, de 6 de junho de 1946, quando a universidade foi reagrupada.

Segundo Drummond (2011), a universidade do Paraná encontrou subsídios para se suprir graças a ajuda material dada pelo Estado. O prefeito da cidade, Cândido de Abreu, cederia o terreno para a construção do edifício da Universidade, enquanto o presidente da província, Carlos Cavalcanti de Albuquerque, oferecera uma grande contribuição em dinheiro para acelerar o desenvolvimento da Universidade no estado.

No caso da Universidade do Paraná, a primeira geração de professores das cadeiras do Direito assumiam diversas posições políticas no Estado, além de assinalar em alguns casos onde as suas trajetórias os levavam a atuação jornalística. Cabe a nós percebermos em que medida essa estrutura de prestígio informa um tipo de profissional do direito que se insere neste universo letrado, herdeiro de uma elite que assume uma posição política importante diante de um cenário de transformações. No caso do evento em si, o CAHS servia como ponte para o contato com as elites, mediando o diálogo entre a alta sociedade curitibana com as suas próximas gerações.

Se o sucesso dos bailes do CAHS era tributário da influência dos seus contatos com as autoridades políticas – sobretudo pelo acesso a verbas para ajuda de custo destes eventos, por outro lado, ficou evidente o destaque do papel realizado pela Consulesa da Holanda, Helena Van Den Berg, que no ano de 1958 mediou um diálogo próximo entre o CAHS e os consulados na cidade de Curitiba para a realização de uma ação social filantrópica, através de um Festival de teatro com danças folclóricas.

Apesar das dificuldades em encontrar fontes documentais do período, o seu registro em outras ocasiões ajudou a compreender como se deram as articulações entre as agências

³⁹ Decreto nº 8659, de 4 de abril de 1911.

⁴⁰ Lei nº 11.530/1915

envolvidas na constituição do evento, e da importância de Helena Van Den Berg neste processo. Em pelo menos duas situações o seu nome é citado como idealizadora do Festival pelos jornais: a primeira indica que, “Em 1958, Helena Van Den Berg teve a ideia de promover uma noite de Folclore Internacional no salão nobre do Colégio Estadual do Paraná”. (Diário do Paraná, 22 de agosto de 1976). Alguns anos antes, porém, outro jornal indicava a sua posição sobre o evento, na medida em que teve o apoio de vários atores na organização do Festival. “Esse Festival Folclórico Internacional que hoje se realiza no Paraná, é fruto da ideia da Sra. Helena Van Den Berg, como explica: ‘nunca se pode fazer uma coisa sozinha’; daí a razão da participação da liga das senhoras católicas, sob a presidência da Sra. Dalila de Castro Lacerda; do professor Nelson Ferreira da Luz e do homem de teatro Telmo Faria”. (Gazeta do Povo, 23 de agosto de 1972 [s.p.])

No transcorrer deste capítulo veremos de que maneira as premissas da Liga das Senhoras Católicas de Curitiba, incorporadas a partir das ações promovidas pela senhora Helena Van Den Berg, bem como do seu diálogo com o CAHS a partir da participação de sua diretora social, vão imprimir a iniciativa da promoção do evento a partir da temática beneficente. Em outras palavras, veremos como a atuação na Liga ampliou as suas esferas de influência e sociabilidade no caso do Festival. Contudo, antes disso, cabe situarmos o papel da Liga no seio da sociedade curitibana.

2.1.2 A “ideologia da domesticidade” no contexto da Liga das Senhoras Católicas de Curitiba (LSCC)

Neste tópico discutiremos sobre a constituição de uma mentalidade que deu origem ao discurso sobre a filantropia no século XIX, culminando com a criação de uma rede de solidariedade que deu origem a uma associação de caridade na cidade de Curitiba em meados do século XX. Partindo das discussões mediadas pelos trabalhos de Novello (2008), Guariza (2003), e Martins (1992), o objetivo deste tópico consistirá em compreender a formação da Liga das Senhoras Católicas de Curitiba (LSCC), e de que maneira a sua atuação no circuito da caridade influenciou e foi influenciado pelos significados de seus papéis sociais na sociedade curitibana, quando os olhares indicarem uma relação entre esta agência na constituição do primeiro Festival.

De acordo com as autoras, a sociedade curitibana estava ligada a uma concepção de gênero na qual o papel das mulheres estava intimamente atrelado às atividades domésticas,

considerando o lar como um ambiente privado, protegido da violência e dos riscos do espaço público. Por outro lado, veremos que as ações da LSCC permitiram que este papel social da mulher fosse ampliado para outros setores da sociedade, na medida em que estas poderiam, através de um discurso difundido pela igreja (o ultramontanismo, conforme veremos adiante), legitimar o seu papel de mulher fora do espaço privado, assumindo a caridade como um instrumento de controle dos seus espaços de domínio. Contudo, antes de partir para essa discussão, propomos uma reflexão sobre a criação desta divisão dos papéis sociais na sociedade da época.

De início precisamos ter ciência que, as transformações econômicas e sociais ocorridas na Europa do século XIX em função da queda do antigo regime - pelo advento das revoluções Industrial e Francesa-, não poderiam evitar a crescente participação da sociedade no mercado de trabalho. O processo de constituição da burguesia implicava na organização de uma nova força de trabalho, pertencente agora ao sistema capitalista, objetivando o processo na medida em que o resultado deste processo foi o livre movimento das coisas materiais.

Para o sociólogo alemão Georg Simmel, a abertura da sociedade a esse sentimento de independência gerou um grande individualismo, implicando num distanciamento das relações afetivas. Em meio a essas transformações, do fortalecimento do processo de industrialização e do início de uma economia de mercado, culminou a construção das grandes metrópoles.

Nesse contexto de concentração de público nos grandes centros, as diferenças entre os sujeitos se tornaram um lugar comum, na medida em que houve uma incapacidade de intercambiar experiências comuns. Segundo Simmel, essa incapacidade é aquela se origina pelo fato de os sujeitos não conseguirem “reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada”, o que acabou denominando como “de caráter *blasé*” (1976, p.12). Assim, podemos dizer que em meados do século XIX o espaço público nas sociedades modernas acabou sofrendo uma relativa desvalorização, sobretudo em função de profundas transformações oriundas do capitalismo industrial, contemporânea aos processos de urbanização e da constituição de uma visão secular da sociedade.

Em outros termos, é possível perceber que a dicotomia entre público e privado foi um dos carros chefes das transformações da modernidade. Para Richard Sennet, em *O declínio do homem público* (1988), o estigma maior da modernidade foi justamente a compartimentalização dos sujeitos em guetos da intimidade. Este fenômeno acarretou um duplo efeito: político, na medida em que a civilidade entrava em choque com um emaranhado de regras de conduta, o que implicava numa sociedade fadada a ordem pela disciplina e pelo

silêncio; e ético, onde o esvaziamento do espaço público retirava dos sujeitos a capacidade de intercambiar experiências comuns.

O espaço privado começou a ser visto como um refúgio da metrópole, na medida em que seria compreendido como um espaço de segurança e ordem. Seguindo os argumentos de Ana Paula Vosne Martins, a família passou a ser orientada a partir de uma “ideologia da domesticidade”, na qual o lar era o refúgio da metrópole, E “em oposição a este mundo turbulento, noções de privacidade e intimidade passaram a constituir-se no *ethos* burguês, seu espaço privilegiado passou a ser o lar, o domínio privado.” (MARTINS, 1992, p.127)

Esse ideário burguês levou à adoção de uma concepção de gênero, na qual os papéis sexuais eram tidos como complementares. Se ao homem cabia uma ideologia do trabalho, a mulher teria no lar o seu ambiente de ação. Essa construção operou no sentido de naturalizar o papel da mulher enquanto mãe (TRINDADE, 1990). Segundo Novello, “o ideário Burguês trouxe então consigo uma concepção de gênero assinalada pela dicotomia e complementação dos papéis sexuais, fortalecendo a ação da autoridade masculina e a passividade e subordinação feminina.” (2008, p.7)

O discurso de valorização sobre a maternidade foi reproduzido também pela igreja católica, a partir da corrente do ultramontanismo. Nadia Guariza indica que este movimento conservador da igreja católica teve a sua origem no século XVIII, sendo que no século seguinte assumiu um novo significado, na medida em que remetia “às pessoas ou partidos que seguiram a liderança política e orientação espiritual dos papas, na luta contra os Estados imbuídos de ideias de nacionalismo e liberalismo, os quais olhavam a Igreja ou como uma agência governamental a ser controlada, ou como inimigo a ser destruído” (2003, p.17)

Trataremos de observar brevemente como se desenvolveu esse movimento da igreja, pois será esta construção a responsável pela criação do argumento defendido pela LSCC nas suas práticas de caridade. Acompanhando as discussões sobre o papel da mulher na cidade de Curitiba deste período, veremos que a filantropia foi a justificativa que legitimou a ação das mulheres neste ambiente destinado a esfera pública. Trazendo assim a sua natureza materna para perto dos desafortunados, as mulheres conseguiram progressivamente ampliar o seu espaço de ação, garantindo novas redes de prestígio de ação dentro da sociedade.

No século XIX, em um contexto de defesa da religião católica, os leigos utilizavam do exemplo da caridade para difundir os ideais católicos, ampliando assim os limites da igreja⁴¹.

⁴¹ Segundo Guariza (2003, p.28), desde o século XIX havia um grande estímulo da igreja para a fundação de associações leigas, bem como de reorganização das antigas. No século XX, porém, o tratamento dado a essas

Essa sociedade, compreendida a partir do catolicismo conservador, “era, portanto, dividida por diferenças que estabeleciam relações de poder entre os grupos e se legitimava por meio de argumentos teológicos” (GUARIZA, 2003, p.28)

Neste período, houve uma organização entre os religiosos que buscavam levar conforto material e espiritual aos desafortunados. Essas práticas foram difundidas pela igreja e estimuladas, sobretudo às mulheres, de forma que “esses serviços eram vistos como uma vocação que as mulheres deveriam seguir, pois a ‘natureza’ feminina as encaminhava para a execução de tais tarefas.” (...) “mesmo as mulheres que não eram esposas e mães poderiam desempenhar a função de mãe na sociedade através de obras de benemerência.” (NOVELLO, 2008, p.8-9)

No Brasil esse quadro era acompanhado a passos lentos. De acordo com Maria Lucia Mott, algumas hipóteses para o pouco volume de associações deste tipo seriam, “o isolamento, reduzidas oportunidades educacionais, força da autoridade masculina, medo de ir contra os costumes e cair no ridículo ou serem alvo de maledicência pública.” (2001, p.8).

Para a autora, as associações promotoras de beneficência no século XIX eram diferentes das entidades filantrópicas do século seguinte. Enquanto as primeiras eram organizadas prioritariamente por religiosos, e visavam o “conforto material e espiritual imediato” (*Ibidem*) através de doações, não tinham como característica principal a assistência direta aos necessitados. Já na segunda, as mulheres trabalhavam junto ao grupo assistido, não se prendendo às doações, mas, por outro lado, “preocupavam-se com a promoção social” (*idem*, p.212).

Até então o que se pode acumular sobre a prática da caridade no limiar dos séculos XIX e XX, foi o fato de que o modelo dicotômico das esferas do público e do privado veio em razão de justificar os papéis desempenhados pelos homens e mulheres neste contexto. Contudo, o que se pode perceber, principalmente nas primeiras décadas do século XX, é que esta ideologia moderna foi paulatinamente deslocada, na medida em que a delimitação dos espaços de ação de homens e mulheres acabou abrindo um espaço para a ação das segundas fora de seus lares. Com isso surgiu uma oportunidade de sociabilidade dentro de outro ambiente, público.

Segundo Novello, a naturalização do papel feminino, utilizada para isolar as mulheres naquele ambiente compreendido pelo lar, passou a ser empregada num sentido contrário, no qual “as aptidões maternais passaram então a serem levadas para fora de casa em virtude da

entidades pelos papas se modificou, pois “passou de espaço para o fiel exercer sua fé e caridade passou a ser também um lugar de militância” (*apud* Novello, 2008).

autoridade moral das mulheres” (2008, p.10). Em outras palavras, era uma manifestação de caridade projetar as virtudes maternas para quem precisasse de socorro, esta prática acabou “evidenciando as áreas de interseção entre o público e o privado, entre o gênero e a sociedade” (MARTINS, 1986, p.21).

Nas primeiras décadas do século XX, um novo mercado de trabalho ganhou destaque, surgia neste momento um fomento a formação nos cursos profissionais em trabalho social⁴². Sendo que “na primeira faculdade Trabalho Social reconhecida em 1944, no Rio de Janeiro, apenas mulheres foram admitidas⁴³.” (NOVELLO, 2008, p. 13)

Como já exposto acima, neste período houve um grande estímulo da igreja em organizar redes leigas de apoio à igreja. Esse movimento surgia em virtude da necessidade da igreja em restituir os valores dissimulados pela modernização, reforçando os papéis de gênero, e restituindo posição social da mulher enquanto mulher e enquanto mãe. Esse discurso fortalecia o poder da igreja pela reprodução do seu modelo tradicional no seio da família. Segundo Novello, “a Igreja incentivou e algumas vezes criou organizações femininas de cunho assistencialista, já que as mulheres possuíam um papel fundamental na manutenção da estrutura familiar.” (2008, p.18)

Já na década de 1950, reproduzindo um discurso sobre o medo do alcance da campanha comunista, tributário do clima de tensão gerado pela Guerra Fria, Pio XII promoveu um movimento assistencialista de cunho moral e religioso. Através das associações leigas, homens e mulheres assumiam o projeto de disciplinar a comunidade “para executarem os papéis de gênero ambicionados pela Igreja Católica com o propósito de manter o seu poder social” (GUARIZA, 2008, p.29).

Nesse contexto, a Liga das Senhoras Católicas de Curitiba (LSCC) foi fundada em 12 de março de 1953, pelo arcebispo Dom Manuel da Silveira D’Elboux. De acordo com o seu estatuto, os seus princípios eram orientados para o desenvolvimento da ação católica entre as suas associadas, além de todos aqueles que seguissem os princípios solidários da fé cristã,

⁴² Pela lei de 1938, regulamentada por Decreto em 1943, podem-se cadastrar as voltadas para a “assistência médica; o amparo à maternidade; a proteção à saúde da criança; a assistência a qualquer espécie de doenças; a assistência a toda sorte de necessitados e desvalidos; a assistência à velhice e à invalidez; amparo à infância e à juventude em estado de abandono intelectual, moral ou físico; educação pré-primária, profissional, secundária e superior; educação e reeducação de adultos; educação de anormais; assistência a escolares e amparo a toda sorte de trabalhadores intelectuais a manuais”. (LANDIM, 1993, p.22)

⁴³ Utilizando as indicações de Landim, a autora indica que o discurso reforçava a divisão dos espaços público e privado como instrumento de legitimação da dicotomia; Por outro lado, abria o campo para outras possibilidades de trabalho e sociabilidade. Citando a primeira, “Há evidentemente carreiras específicas para as mulheres, aquelas quais requerem aptidões, tendências e uma série de qualidades morais e intelectuais que pertencem, principalmente, às mulheres. As complexas e delicadas tarefas do Serviço Social são este caso”. (LANDIM, 2001, p. 88)

através da prática da caridade. A liga atuava na organização de algumas promoções culturais e artísticas, focada na organização de bazares, chás beneficentes, sempre com o objetivo de angariar fundos para as suas ações de filantropia.

A partir dos dados obtidos até então, podemos caracterizar a Liga a partir da constituição de uma “ideologia da domesticidade”, na qual a divisão das esferas do público e do privado não foram suficientes para encerrar os seus códigos de sociabilidade, sendo que elas teriam que atuar junto a outras instâncias para promover os seus projetos, estabelecendo alianças estratégicas, mediando encontros e parcerias com outros campos além do religioso – aquele que a sustenta discursivamente.

Neste sentido há de se observar o grau de prestígio dado a essa associação, na medida em que ela é capaz de acionar uma série de interfaces com diferentes segmentos da sociedade curitibana na época. O caso a ser apresentado adiante diz respeito a uma das articulações da Liga neste período com outras agências, em uma arena na qual se constituiu o primeiro Festival Folclórico do Paraná.

2.1.3 O papel do CAHS e da LSCC na constituição do Festival Internacional de Folclore

A ideia foi dela sim, a diretora da liga também estava conversando com a gente sobre isso, mas era mais pra dar apoio. Quem fez a coisa acontecer foi a [dona] Helena. Nós nos falávamos, mas ela já era uma senhora feita, sabia fazer contatos... foi ela quem conseguiu falar com as entidades, talvez ela conhecesse as pessoas já. Porque ela participou do Festival com o grupo dela. Eu ainda estava envolvida com o curso, nossa preocupação estava voltada a nossa formação.

(Vitória entrevista concedida dia 15 de outubro de 2013)

Em 1958, Helena Van Den Berg, até então integrante ativa da LSCC, sobretudo pelo seu papel diplomático, organizou uma proposta de ação beneficente em prol da construção da ala psiquiátrica do hospital Nossa Senhora da Luz (Gazeta do Povo, 23/08/1972 [s.p.]). Para tal, sugeriu ao CAHS, junto com Vitória⁴⁴ - diretora social centro acadêmico, a organização

⁴⁴ Durante nossa entrevista, a interlocutora pediu para que eu mantivesse sigilo sobre o seu nome. Nas suas palavras, “olha menino, eu já estou bastante cansada dessa história de me expor, eu te respondo tudo o que eu puder ajudar, mas só peço para que você evite mencionar o meu nome na sua pesquisa.” (Vitória, entrevista concedida em 15 de outubro de 2013.)

de uma apresentação artística, utilizando como argumento um tema internacional, através das danças folclóricas⁴⁵.

Após o encontro com o professor da Universidade do Paraná, Nelson Luz, catedrático da disciplina de Direito Internacional Público, ficou acordado que o espetáculo seria realizado em um teatro, e que o roteiro seria guiado pelas participações dos acadêmicos mais próximos às artes cênicas. De acordo com o *script* organizado pelo professor Nelson Luz “o Festival será apresentado à plateia curitibana de um modo completamente diferente e original. Será desenvolvida ao espectador uma verdadeira história dos costumes dos países estrangeiros através da sua arte.” (O Estado do Paraná, 04/06/1958, [s.p.]) Em comentário posterior, Helena Van Den Berg esclareceu que, “a apresentação representava a viagem de dois jovens estudantes paranaenses à Europa, e em cada lugar que imaginariamente teriam passado, era mostrado o folclore dessas etnias.” (Diário do Paraná, 22/08/1976, [s.p.])

A partir de então, os acadêmicos começaram a se mobilizar para organizar os materiais e espaços para a realização do “Festival Internacional de Folclore”. Em 14 de fevereiro de 1958, o presidente do CAHS, Jacintho Torres, enviava o primeiro ofício com o pedido de reserva de datas para o aluguel do teatro onde se realizaria o evento. Destinado ao superintendente geral do Teatro Guaíra, dizia, “Tenho a satisfação de, pelo presente, solicitar a V.S. que se digne de conceder-nos o Teatro Guaíra, no dia 23 (vinte e três) do mês de maio próximo futuro, a fim de nele realizarmos o ‘Festival Internacional de Folclore’ (08/04/1958).

Após a devolutiva do superintendente, recusando o pedido do CAHS por falta de datas disponíveis na agenda do teatro, as comunicações continuavam. No dia quatorze de abril foi enviado outro ofício, agora destinado ao Exmo. Dr. Prof. Ulisses de Melo e Silva - até então diretor do Colégio Estadual do Paraná. O ofício repetia o pedido anterior, “tenho a honra de solicitar a V.S. seja-nos concedido o salão Auditório desse estabelecimento, nos dias 7 e 8 (sete e oito) do mês de Junho próximo futuro, a fim de nele se realizar o Festival internacional do folclore”. (14/04/1958)

Desta vez, após um período de apreciação foi firmado o convênio com o auditório do Colégio Estadual do Paraná, sendo que a sua reserva havia sido feita para o dia 6 de junho. Assim, no dia quatro do mesmo mês começou a circular pelo CAHS uma série de ofícios, relativos aos convites destinados às autoridades para comparecerem ao evento “em benefício do Hospital Psiquiátrico Infantil, contando com a colaboração de diversos consulados locais

⁴⁵ Seus nomes seguem lado a lado no Relatório apresentado por Jacintho Torres, em outubro de 1958. Além de que todos os convites para o evento dirigidos aos jornais e embaixadas são acompanhados de suas assinaturas – com exceção ao convite feito a própria Helena Van Den Berg, que é assinado somente pela segunda.

[...] no dia seis do corrente, com início às oito horas [da noite]”. Dentre os destinatários se encontravam autoridades políticas⁴⁶, repórteres, diretores de jornais e revistas de alta circulação nacional⁴⁷, diplomatas⁴⁸, oficiais do exército, professores, presidentes de clubes sociais, entre outras personalidades. Os ofícios eram assinados pelo presidente do CAHS, Jacintho Torres, e pelo 1º Secretário, Jaime C. Nissel. As cartas destinadas aos consulados e aos jornais eram assinadas pela diretora do Departamento Social, *Vitória* e pela consulesa da Holanda, Helena Van Den Berg.

E na noite do dia 6 de junho de 1958, no Auditório do Colégio Estadual do Paraná, estavam presentes autoridades como “General Nelson Queiroz, Comandante da 5º RM, Reitor Flávio Suplicy de Lacerda, Secretários de Estado, Cônsules, Desembargador Guarita Cartaxo, Professor Laertes Munhoz. Dr Máximo Guimarães, então Presidente do Clube Curitibano” (programa de espetáculo de 23 de agosto de 1984), além do público que pagou pelos ingressos o valor de Cr\$100,00. Nascia assim o “Festival Internacional de Folclore” (encarte de 23/08/1984).

Nos recortes dos jornais da cidade aparecia a manchete “Patrocinado pelo centro acadêmico Hugo Simas, com a colaboração dos consulados locais, e em benefício do hospital psiquiátrico infantil, será levado a efeito, no próximo dia 6 [de junho], às 20 horas, o Festival internacional de folclore, no auditório do Colégio Estadual do Paraná.” (O Dia, 01-06-1958, p.4).

2.1.4 O Festival Internacional de Folclore e a institucionalização dos grupos folclóricos

Nas conversas realizadas entre o CAHS e os consulados, a partir da mediação de Helena Van Den Berg, houve um acordo no qual os consulados entrariam em contato com grupos que dançavam o folclore em clubes - organizados em sociedades civis - para que colaborassem com o programa do espetáculo escrito por Nelson Luz, de maneira de que cada grupo se organizaria com seus trajes e bandeiras. E essas informações puderam ser percebidas em circuito nas notícias da época.

⁴⁶ Foram convidados, José Richa – Presidente da União Paranaense dos Estudantes; Desembargador Dr. Ernani Guarita Cartaxo – Diretor da Faculdade de Direito da Universidade do Paraná; Octacílio Arco Verde – procurador da república; Dr. Julio Assunção Malhadas – Juiz da Junta de Conciliação.

⁴⁷ Dos veículos de Mídia, foram convidados: os diretores dos Jornais “O Estado do Paraná”, “Gazeta”, “o Dia”, “Diário da Tarde”, “O Diário do Paraná”, “Tribuna do Paraná”; Os diretores das revistas “Panorama” e “Divulgação”.

⁴⁸ Foram enviados convites aos consulados: dos Estados Unidos, Chile, Uruguai, Síria, Holanda, Noruega, Alemanha, Áustria, França, Itália

Se por um lado o recorte da manchete no jornal *O Dia* tinha uma mensagem simples e objetiva, por outro lado o jornal *Gazeta do povo* estampava a reportagem em primeira página. “Com os dirigentes do Festival colheu a reportagem valiosas informações, segundo as quais os consulados estrangeiros acreditados junto ao governo do Paraná e aqui sediados, colaborarão efetivamente para o êxito da iniciativa. Assim sendo diversos grupos serão exclusivamente apresentados pelos consulados.” (*Gazeta do Povo*, 04-06-1958, p. 1)

É sabido quais grupos estavam presentes pela relação das sociedades nas mídias. Por exemplo, o Jornal “O Dia” de 4 de julho de 1958, confirma a presença do grupo Germânico da Sociedade Rio Branco no Festival. Helena Van Den Berg, por sua vez, em entrevista realizada ao jornal “Diário do Paraná”, confirmou que foi o grupo Holandês da colônia de Castrolanda quem se apresentou na primeira edição⁴⁹. Já a presença de outros grupos só pode ser confirmada nos periódicos pela presença da etnia no espetáculo por associação a sociedade civil presente na cidade na época. Seria o caso dos grupos Sírio-Libanês, Japonês e Ucraniano.

Isso se deu, pois até este momento os grupos folclóricos ainda não estavam institucionalizados, o que tornou a documentação sobre a sua participação no Festival breve e inconsistente⁵⁰. Já os primeiros contatos com dirigentes de grupos folclóricos que estiveram presentes nas primeiras edições demonstraram que os discursos sobre as origens do Festival são divergentes. Muitos não conseguiram precisar as datas, ou os atores envolvidos, ou confundiram os pontos de origem comum com outros momentos do evento.

Em outras palavras, quando aproximamos os integrantes dos grupos folclóricos, lidar com este “ato fundador” do evento implica no surgimento de diferentes versões. E este problema é facilmente percebido quando fazemos o cálculo aritmético das edições do evento realizadas sobre a cronologia do evento como um todo. Conforme iremos observar adiante,

⁴⁹ Segundo a reportagem, “o grupo ‘Dançarino de Tamancos’, foi formado em 1953 por Kleinschmidt, uma professora de Educação Física que dava aulas em *Castrolândia*, na colônia holandesa [...] ‘o grupo existe desde 53, e algumas vezes fraquejam, mas a luta persiste e estão presentes todos os anos no Festival’.” (*Diário do Paraná*, 22/08/1976, [s.p.]).

⁵⁰ Segundo os dados coletados nos próprios grupos folclóricos, podemos discriminar as datas de institucionalização dos grupos participantes da última edição do evento em ordem cronológica: Associação nipo-brasileira *Nikkei* (1946); Grupo folclórico *Barvinok* (1959); Grupos de folclore polonês *Wislá e Junak* (1960); Grupo folclórico *Anima Dantis* (1963); Grupo folclórico *Alte Heimat* (1964); Centro espanhol do Paraná (1977); Grupo folclórico *Poltava* (1981); Grupo folclórico Ítalo-brasileiro de Santa Felicidade (1986); Grupo folclórico *Original Einighkeit Tanzgruppe* (1991); Grupo folclórico *Piccola Itália* (1991); Grupo folclórico grego *Neoléia* (1991/2); Grupo folclórico *Isola Del Sole* (1996); Grupo folclórico *Boliviano Raices de Bolívia* (2004); Grupo folclórico árabe *Masbha* (2009). Salientando que as datas correspondem a sua institucionalização como associação civil, conforme já mencionamos anteriormente. Sendo que a partir do momento em que a Aintepar começou a organizar o Festival, este procedimento era considerado pré-requisito para o ingresso de novos grupos na associação.

em meados do ano de 1974 até o ano de 1980, o Festival se depara com algumas lacunas, as quais tivemos grande dificuldade de resolver⁵¹. Em minha pesquisa anterior já indicava este problema, pois o marco de origem do evento recaiu sobre essa confusão numérica na sua nomenclatura. Pois o ano de 1959 iniciou a contagem do Festival folclórico como evento permanente da cidade “I Festival Folclórico”. Logo, a primeira edição do evento em 1958 na verdade dizia respeito a sua edição de número zero. Essa constatação tem importância na medida em que se visualizam as lacunas presentes nas edições do evento. Sua análise poderá facilitar a compreensão das razões de sua ausência e de suas transformações no decorrer de sua existência.

Em virtude da dificuldade de situar os diferentes discursos sobre o evento, tivemos que recorrer aos documentos impressos para constatar as variações do evento neste período. Por ora, podemos indicar que as primeiras quinze edições do evento foram realizadas utilizando a data de 1958 como ano de fundação do evento⁵². Porém, com a fundação da Associação Interétnica do Paraná na sua décima sexta edição, o Festival começa a utilizar a data de 1959⁵³. Segundo uma de nossas interlocutoras no período de apresentação aos grupos folclóricos,

A Aintepar tinha acabado de ser fundada, e o Governador do Estado, [na época Jaime Canet Junior], queria fazer uma homenagem aos grupos, dando a oportunidade da gente se apresentar neste evento [intitulado ‘Paraná terra de todas as gentes’] em 1974. Acontece que esse espetáculo foi feito junto com a 16ª edição do Festival. Aí virou uma confusão com a coisa das datas, porque a Secretaria de Cultura estava pedindo para gente considerar o ano de 1959 como o primeiro [Festival]. Porque foi o primeiro ano que o Festival foi organizado pelo governo. (T. C., entrevista cedida em 23 de março de 2013)

⁵¹ Elmar, presidente do Grupo Folclórico Polonês do Paraná, foi o interlocutor com o qual conseguimos perceber pela primeira vez as lacunas do Festival desde a sua fundação. Conforme nos indicou em entrevista, “Eu sei que tivemos lacunas no Festival, acho que ele não aconteceu uns três anos. Em um deles, foi porque a gente havia combinado com a Secretaria de Cultura do Estado que nós iríamos fazer a inauguração do grande auditório do Teatro Guaíra com uma peça de Teatro chamada *Paraná terra de todas as gentes* [...] Teve aquela vez do ano da visita do papa em Curitiba, nós dançamos pra ele no estádio do Couto Pereira. Neste ano também não teve Festival. A terceira eu não lembro.” (entrevista cedida em 2010, para pesquisa anterior.)

⁵² Estes registros foram feitos a partir da leitura das fontes sobre o Festival coletadas na pesquisa que antecedeu a essa dissertação. Dentre eles temos os encartes dos espetáculos das edições de número 3,4,5,6, e 10. Além de jornais da época que indicam as edições de número 2,7,8 e 9, nas três fontes consultadas no acervo da Biblioteca Pública do Paraná (“Gazeta do Povo”, “Estado do Paraná”, e “O Dia”)

⁵³ Um momento fortuito para registrar essa mudança de postura sobre o evento pode ser visto na primeira citação deste capítulo. Ao tratar da 23ª edição do evento, Fernando Ghignone fez questão em assinalar ao fato de que o ano de 1958 não deveria ser levado em consideração na contagem do evento. Nas suas palavras, o evento chegava a sua vigésima terceira edição, “sem contar a inicial”.

Em outra ocasião, quando realizávamos as primeiras visitas ao teatro, na abertura do espetáculo do grupo folclórico Polonês, a coordenadora artística do grupo anunciava que, “[*É com orgulho que apresentamos o único grupo presente em todas as edições deste Festival.*]” (Diário de campo, 03/07/2013) - Porém, conforme veremos adiante, este grupo só participou do Festival a partir do ano de 1960, isto é, dois anos após a primeira edição do evento⁵⁴.

Outro momento em que o início do evento foi trazido à tona na edição deste ano do Festival, foi durante uma discussão tensa sobre a desistência de participação do evento por parte de um dos grupos folclóricos da Aintepar. Após uma onda de críticas sobre a atitude negligente por parte dos dirigentes deste grupo, o presidente da Aintepar asseverou em nota,

Em resposta ao e-mail do Oshima e das considerações da Blanca e da Solange, gostaria de ressaltar que o Grupo Folclórico Holandês de Castrolanda nunca demonstrou falta de interesse para com a Aintepar e nem para com os seus grupos filiados. Como grupo fundador da Aintepar, e tendo a honorável Sra. Helena Van Der Berg, ex-consulesa da Holanda, como uma das idealizadoras do 1º Festival Folclórico do Paraná em 1958, o GFHC sempre trabalhou para o fortalecimento e engrandecimento da nossa associação! (email enviado por mala direta no dia 06/06/2013)

Outro dos integrantes do CAHS entrevistados nos ajudou a compreender sobre o marco inicial do evento, sendo que nos informou sobre o material do próprio CAHS, indicando que apesar de os eventos se comunicarem cronologicamente, ambos se tratavam de ações diferentes. Disse-nos por telefone que, “[*o Festival folclórico de que você tá falando é uma coisa que aconteceu depois de a gente fazer a nossa ação. Nós estávamos propondo fazer outra coisa do que acontece hoje em dia. O Festival era uma apresentação de teatro com dança, o deles era só dança.*]” ([Antônio], conversa por telefone realizada no dia 15 de outubro de 2013)

Enfim, como podemos perceber nestes relatos, a história do início do Festival tornou-se matéria de disputas de legitimidade entre os diferentes grupos folclóricos. Porém, conforme o relato citado no início deste capítulo, trazemos à tona esta arena a fim de restituir o funcionamento deste dispositivo. Os seus elementos são por vezes utilizados através dos mesmos termos: a presença de Helena Van Den Berg como precursora do evento; o fato de

⁵⁴ Essa constatação nos surpreendeu durante o processo de coleta de dados, sobretudo pelo fato de que o presidente deste grupo foi um dos maiores colaboradores no levantamento sobre as primeiras edições do evento. Sendo que foi graças a ele que conseguimos informações fundamentais sobre a sua primeira edição, principalmente pela apresentação de Helena Van Den Berg como “fundadora do evento”. Porém, foi esclarecido que a sua participação no Festival é posterior a data da sua fundação, sendo que ele participou de todas as edições do evento desde o ano de 1963. O que explica o seu conhecimento mais próximo das origens do evento, pelo fato de estar integrado aos grupos folclóricos a uma longa data, e justifica o seu desconhecimento sobre este fato.

que as primeiras quinze edições do evento ocorreram de forma ininterrupta, respeitando a data de 1958 como marco inicial do evento; na sequência, a inauguração do grande auditório do Teatro Guaíra e a apresentação do espetáculo *Paraná terra de todas as gentes*, contemporaneamente ao fato de que neste ano se institucionalizava a Associação Interétnica do Paraná, firmando a parceria entre esta entidade e o governo do Estado, o que implicou na mudança da orientação sobre o Festival, adotando o ano de 1959 como data de origem do evento⁵⁵.

A seguir, apresentaremos nosso próprio estudo das primeiras edições do evento, na tentativa de perceber como o Festival foi produzido na época de sua realização. Veremos como a orientação sobre o folclore apresentado no Festival era tributária das redes de interdependência que o davam suporte, e que o resultado destas iniciativas eram amplamente divulgado pelas mídias da época. Como veremos, com o passar dos anos, os interesses sobre o Festival foram se transformando, bem como os seus atores, resultando em diferentes configurações do evento.

Em virtude de uma multiplicidade de discursos, a seguir iremos discutir as formas de organização do evento na edição do ano de 1958, a fim de compreendermos as relações possíveis para a sua realização. Pois, se neste ano o enfoque não estava dado aos grupos folclóricos, qual era efetivamente a sua estrutura de apresentação?

Podemos perceber nesta edição do evento, que o objetivo final do Festival era a realização de um espetáculo de teatro com elementos do folclore, representados através da dança. Por parte dos seus organizadores, várias vezes foi observado o interesse na construção de um espetáculo de teatro com dança folclórica – isto na própria formulação do enredo, conforme já observamos nas conversas entre Helena Van Den Berg e Nelson Luz, que esclareciam que o script do espetáculo se tratava de uma viagem pelas diferentes culturas através do olhar dos atores do CAHS. Os grupos folclóricos são citados somente em função de sua etnia, não dando qualquer detalhamento sobre a sua participação no evento. Conforme podemos observar na notícia divulgada pelo Estado do Paraná,

Será desenvolvida ao espectador [sic] uma verdadeira história dos costumes dos países estrangeiros através de sua arte. O professor Nelson Luz, Catedrático de Direito Internacional Público da Faculdade de Direito da

⁵⁵ O que novamente foi confirmado pela análise dos documentos posteriores a esta data, também coletados em pesquisa anterior. Dentre os materiais consultados temos os encartes das edições de número 11, 14, 16, 19, 20 – 49, além dos jornais sobre as demais edições, com exceção daquelas de número 17 e 18, as quais não dispusemos de informações o suficiente para encontrá-las nos periódicos. Porém, respeitando a subtração da edição pelo marco inicial do evento, em todos os casos coletados foi possível perceber que a data inicial do evento era correspondente ao ano de 1959.

Universidade do Paraná será o autor do *script* do Festival que já está sendo ensaiado pelos atores Rubem Valduga, diretor artístico do CAHS, Telmo Faria, e Ozil Martins da EAD [Escola de Artes Dramáticas] do SESI. (Estado do Paraná, 04/06/1958)

Além desta relação com o teatro, outro objeto de atração do Festival era o seu objetivo social. Outro jornal de grande circulação estampava em sua matéria de capa o grande evento a seguir, “Tendo em vista o caráter beneficente do Festival Internacional de Folclore, os dirigentes do [CAHS.] fazem através das colunas [deste jornal], um apelo à população curitibana a fim de que prestigiem e colaborem com o certame. Os ingressos já se encontram a venda na sede do CAHS, no Louvre, no restaurante da Liga das Senhoras Católicas de Curitiba, e nos consulados locais.” (O Estado do Paraná, 04-06-1958, p.1) Desta forma, o apelo das mídias convidava o público a participar da ação beneficente do Festival, indicando locais para compra de ingressos, bem como a sua relevância social.

Nos dias seguintes era possível encontrar detalhes sobre o espetáculo, “total da renda Cr\$ 50.600,00 que serão empregados na construção do nosso primeiro nosocômio psiquiátrico para crianças” (O Dia, 03/07/1958, [s.p.]). Além disso, citava a presença dos consulados em comentários elogiosos sobre o evento, como no caso do marido de Helena Van den Berg, “O diplomata Teunis Van Den Berg, cônsul da Holanda no Paraná, [congratulou] o prof. Telmo Faria, e a execução feliz do ‘script’ do prof. Nelson Luz quando da apresentação do Festival de folclore de tão grande valor” (*idem*). Além destes, era salientado o objetivo final do evento, agradecendo a colaboração das agências envolvidas na organização do Festival, “Na qualidade de presidente da comissão da campanha pró-construção da ala psiquiátrica do hospital para crianças [...] coube a Sra. Dalila de Castro Lacerda agradecer a todos os colaboradores a propósito da importância [desta tão] nobre finalidade” (Ib.)



Figura 2: “Registro colhido durante a exibição do Festival Internacional de Folclore, que tanto êxito obteve”. (O estado do Paraná, 05/07/1958)

O que se deve levar em consideração é o alcance do público dessas mídias⁵⁶ sobre a divulgação do evento. O Festival foi largamente comentado pelas mídias nos dias seguintes, ganhando sempre um destaque especial. Em páginas com grandes manchetes, e com imagens diversas dos preparativos e do espetáculo propriamente dito. Junto com os comentários elogiosos sobre o intento do CAHS, vinham outras notícias, que auxiliariam o centro acadêmico nas atividades seguintes com os bailes dançantes, pelo acesso às mídias na sua divulgação. Em uma das situações dizia a notícia, “Segundo dados que colheu nossa reportagem, o CAHS pretende realizar ainda outras festividades a fim de colaborar decisivamente com o notável empreendimento.” (O Estado do Paraná, 07/06/1958). Os eventos já citados anteriormente compuseram boa parte da receita acumulada pelas organizações de eventos do CAHS no transcorrer do ano de 1958, sendo que teve ampla divulgação e público em todas as suas atividades.

Ao final deste levantamento, observando o fluxo de caixa do Hugo Simas no ano corrente, pode-se perceber que o “Festival Internacional de Folclore” teve um bom retorno financeiro em comparação a outras iniciativas ulteriores – como o caso do “Baile das nações”

⁵⁶ Segundo Costa, “No advento da televisão em Curitiba e Londrina, entre os primeiros shows de apresentação e transmissões experimentais, a imprensa considerava o nascente veículo de comunicação eletrônica como um símbolo da modernidade e do progresso científico.” (2013, p.14) Contudo, até o início da década de 1960 a cidade ainda carecia deste veículo de informações, sendo que as televisões ainda eram anunciadas pelas mídias da época em “caráter experimental” (2013, p.3). Naquele período, a capital do estado era composta por “uma população de 361.821, dez emissoras de rádio, 6 jornais diários e 15 salas de cinema.” (2013, p.3).

já citado anteriormente, na sua campanha do agasalho Além da repercussão da sua divulgação pelos jornais da cidade, que salientaram a presença de grande público durante a sua realização.

Por outro lado, é possível que parte da receita deste espetáculo tenha sido utilizada para cobrir algumas despesas do evento. Um indício desta prestação consta no “Relatório”, pois a iluminação do Festival havia sido feita “pela equipe dos irmãos Strobel” (10/1958). Porém, infelizmente não foram discriminados maiores detalhes nas atas do CAHS, o que nos impede de afirmar sobre qualquer estratégia de negociação sobre a receita do evento entre as agências destinadas a sua produção.



Figura 3: “Manchete do jornal “O Dia”, mostrando o faturamento do espetáculo proposto pelo CAHS., em prol a construção do hospital psiquiátrico”. (03/07/1958, [s.p.])

Outro ponto a ser destacado, também envolvendo a receita do espetáculo, foi o fato de que a renda não foi destinada a construção da ala psiquiátrica do Hospital Nossa Senhora da Luz, como era o intento primeiro do CAHS. Justificando os motivos para tal, a consulesa esclarece que “*como a arrecadação não foi suficiente, utilizaram-na para que fosse fundada a escola Mercedes Stresser.*”⁵⁷ (Diário do Paraná, 22/08/1976)

Contudo, se a LSCC estava empenhada em promover outros tipos de ações sociais, começaram a surgir rumores sobre a continuidade do evento. Em meados de 1959, já em vista da repercussão gerada pelos jornais sobre o evento realizado no ano anterior, a partir de alguns comentários em circulação nos anos seguintes, o quadro que se criou para a institucionalização se deu no âmbito da informalidade. Segundo o relato de Helena Van Den Berg, o governador do estado havia simpatizado com a ideia de reprodução dos folclores por

⁵⁷ Segundo o site da secretaria estadual de educação, a escola de educação especial Mercedes Stresser foi criada graças a “A Associação de Assistência ao Psicopata do Paraná”. Essa entidade foi criada pela Liga das senhoras católicas de Curitiba, fundada em 27 de junho de 1958, dirigida pela Sra. Dalila de Castro Lacerda com a finalidade de “amparar os menores retardados e doentes mentais.” (acesso em 10 de outubro de 2013, in: <http://www.ctamstresser.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=21>)

meio de apresentações artísticas. Em reportagem retrospectiva, a consulesa esclarece o que se passou. Segundo diz a matéria, “depois disso, o Governador Lupion ‘ficou muito entusiasmado’ e pediu a Consulesa ‘para roubar a sua ideia’” (Gazeta do Povo, 23/08/1972).

Em outra ocasião, a repórter Denise Johnson do jornal “O Diário do Paraná”, em diálogo com a consulesa indica que, “com o sucesso alcançado pela iniciativa de Helena, em promover o folclore, Moysés Lupion tomou medidas para que fosse realizado em 59 o 1º Festival Folclórico Internacional do Paraná. Promoção do Governo do Estado. A apresentação foi no Teatro Guaíra, ainda em fase de construção.” (Diário do Paraná, 22/08/1976).

Outro registro que procura argumentar sobre as motivações para a institucionalização do evento foi encontrado no programa da quarta edição do Festival. O *folder* entregue ao público presente continha em anexo o discurso do Diretor do Departamento de Cultura, Ênio Marques Ferreira indicando que, “antevendo o amplo alcance social, artístico e cultural da realização, e diante do entusiasmo demonstrado pela grande multidão que a prestigiou, resolveu o Estado oficializá-la, possibilitando assim dar elementos à ampliação daquele já vitorioso espetáculo de conagração de povos e raças⁵⁸” (programa do IV Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, 15/07/1962)

Desta forma, o Estado do Paraná, pelo decreto de lei nº. 22.921, do dia 20 de abril de 1959 - em homenagem ao dia da imigração - inseria o Festival Folclórico e de Etnias no calendário permanente de eventos da cidade de Curitiba. A partir de então o Festival viria a ser mantido pelo Estado, através da sua “Secretaria de Educação e Cultura”. Este momento foi fundamental para a sobrevivência do Festival na cidade. Nas palavras do primeiro presidente oficial da Associação Interétnica do Paraná, ele lembra que “*O que garantiu que o Festival folclórico continuasse existindo, foi justamente o fato de ele ter virado lei*” (Elmar, entrevista cedida em 15 de dezembro de 2012).

⁵⁸ “Tem-se, aqui, a explicitação de práticas administrativas orientadas pelos propósitos de atrair o imigrante apesar dos problemas que este “outro” pode resultar. Elas se apóiam, portanto, na noção de um governo científico e racional, quer na construção de uma praça, quer na materialização de um “espaço de poder”. O olhar do governante dirige-se inexoravelmente para o detalhe, tecendo em seu percurso múltiplas “considerações”, que têm como alvo a população. Pensar os Governos Bento e Lupion é também – e principalmente – pensá-los a partir desta lógica: suas práticas administrativas dirigem-se para esse alvo, construindo-o no detalhe. Povoar o Paraná, mais que um mero ato de executivo, constitui a verdadeira arte de governar.” (VIEIRA, 1989, p.55)

3 VARIAÇÕES DO EVENTO A PARTIR DE 1959

Neste capítulo veremos como se deram os desdobramentos deste processo histórico, a partir do momento em que o Festival Folclórico Internacional foi acionado pelo Estado, através do seu Decreto de Lei (22.921/59). Com o passar dos anos, veremos que esta relação entre o Estado e os grupos folclóricos alterou-se sucessivamente, envolvendo também os seus agentes promotores, bem como o seu público.

Dividimos este capítulo em quatro partes: na primeira, descrevemos uma primeira arena onde o Festival vinha a ser organizado a partir do viés da Educação. Tributário das discussões em âmbito nacional, o evento acabou se integrando a uma configuração que buscava aliar o projeto da UNESCO com o Festival propriamente dito. Neste período vimos um grande afluxo de grupos compostos por escolares, vindos de diferentes instituições de ensino da cidade. Estes grupos buscavam configurar o evento enquanto ligado às tradições do país.

Na segunda parte, com a popularização do evento, vemos a mudança gradual no foco das suas apresentações, pelo gradual afastamento em relação às escolas, e se aproximando efetivamente dos grupos folclóricos. Neste período o espetáculo era feito “pelo povo e para o povo”. Ao final deste período, retomam-se as discussões sobre o papel do Festival no estado, sendo que este vai se aproximando progressivamente das discussões com o Turismo Cultural. Por fim, na última parte deste terceiro capítulo, apresentamos as últimas transformações do evento até atingir a forma com a qual se apresentou no ano de 2013.

3.1 DA INSTITUCIONALIZAÇÃO AOS PRIMEIROS PASSOS: FOLCLORE E EDUCAÇÃO

Com o bom retorno de público no ano de 1958, aliado ao estímulo dado pelo Estado através do decreto de lei, fora a ampla divulgação do evento na mídia (pelos jornais de época), no dia 02 de julho de 1959 iniciava o I Festival Folclórico Internacional. A manchete de primeira página registrava: “promovido pelo Departamento de Cultura, da Secretaria do Estado da Educação e Cultura, será realizado de 2 a 8 do mês entrante, o I Festival folclórico, tendo como local o grande auditório do Teatro Guaíra”. (O Dia, 01-07-1959, p.1) Na sua programação era possível verificar que participavam do evento grupos da “Alemanha, Áustria, Suíça, Japão, América do Norte, Holanda, Itália e Folclore brasileiro.” (*Ibidem*).

Por outro lado, há de se reiterar que essa divulgação não se fazia exclusivamente pelo jornal *O Dia*. A *Gazeta do Povo* também se empenhou na propaganda do Festival no dia anterior a sua realização,



Figura 4: Alunos da escola técnica de Curitiba ensaiam o ‘boi de mamão’, uma das atrações do I Festival folclórico” (*Gazeta do Povo*, 01/07/1959, p.4)

Assim, a imagem do Festival que já estava bem difundida pela repercussão no ano anterior, ganhou grande visibilidade. Como indica este recorte do jornal “O Dia”, “Teve amplo sucesso a apresentação inicial do Festival de folclore patrocinado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação. Mais de três mil pessoas aplaudiram com entusiasmo a apresentação dos 40 alunos da escola técnica de Curitiba, que encenaram o auto popular litorâneo ‘boi de mamão’.” (04-07-1959, p.4)

Além do grande volume das manchetes, elas agora viriam acompanhadas de fotos retratando os ensaios dos dançarinos antes do espetáculo,



Figura 5: “flagrante colhido na noite de ontem por ocasião dos ensaios para o 1º Festival folclórico” (Gazeta do Povo, 02/07/1959, p. 1)

Afora o detalhe inicial da veiculação do Festival perante a comunidade, outra curiosidade que deve ser levada em conta é a presença dos grupos folclóricos brasileiros nesta edição do evento. As imagens suscitadas nas manchetes acima são correspondentes ao dia de ensaio geral do grupo folclórico da escola técnica de Curitiba. E seguiam aparecendo nos noticiários do dia do evento, “Será iniciada hoje a sugestiva promoção do Departamento de Cultura – ‘boi de mamão’ e ‘congada’ na programação desta noite (...)” (Gazeta do Povo, 02/07/1959, p.1)

Aos poucos vemos assim uma concepção de folclore ser acionada nesta edição do evento para justificar o Festival. Desde a sua institucionalização, a promoção do evento pelo Departamento de Cultura (da Secretaria de Educação do Estado do Paraná) já nos permite vislumbrar um indicio de que este Festival estava sendo pensado de forma diferente daquela proposta no ano anterior.

A mudança da arena de organização transformou o modelo de Festival apresentado para o público. Agora observamos um evento dividido em vários dias de espetáculos, sendo que cada um deles é destinado a um tipo diferente de grupo ou grupos. Outro elemento a ser levado em consideração é a ênfase na dança, em contraposição ao modelo planejado pela estética do teatro, sugerido na primeira apresentação. Por fim, a presença de grupos

representantes do folclore nacional sinaliza para outra mudança em relação à sua primeira edição.

Nos dias seguintes foi possível encontrar novas associações com os grupos folclóricos representantes das tradições brasileiras. O jornal “O Dia”, de quatro de julho de 1959 anunciava naquela tarde a apresentação de folclore, com a colaboração de diversas escolas da cidade, totalizando mais de duzentos estudantes circulando pelo palco do Teatro Guaíra:

a festa desta tarde será iniciada com a apresentação das alunas do Instituto de Educação, que encenarão o ‘coco do engenho novo’, com as alunas do grupo escolar Paula Gomes será apresentada a ‘quadrilha’. As escolares do Grupo escolar Alba P. vão reviver o folclore litorâneo, com o ‘Pau-de-Fita’. O grupo escolar Paula Gomes virá a ‘dança do café’, enquanto que as alunas do Grupo Escolar do *Jockey Club* apresentarão o número ‘Negros do Nordeste’, ‘Escravos de Jó’, ‘Negras delícias’ [...] As escolares do Grupo do Cristo Rei trarão, ‘Sambalelê’ e as do Grupo Barão do Rio Branco a ‘Chimarrita’, do folclore gaúcho. Uma pequena aluna dançará o ‘Frevo’, [...] também apresentará a bandinha rítmica [do Colégio Estadual do Paraná]. (*idem*)

Conforme já mencionamos no início deste trabalho, o ano de 1958 é chave para a constituição do Movimento Folclórico Brasileiro, com a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC). Dentre as suas premissas, uma está atrelada a cooperação na organização de eventos ligados à temática do folclore. Segundo o Decreto nº 43.178, de 5 de Fevereiro de 1958, era função da CDFB, “cooperar na realização de congressos, exposições, cursos e festivais e outras atividades relacionadas com o folclore”.

Sobre este fato, não se pode deixar de considerar que o “I Festival Folclórico Internacional”, apesar de não estar diretamente ligado às atividades do Movimento Folclórico Brasileiro, ainda assim está informado por alguns de seus princípios. Através das “Recomendações da Comissão Nacional de Folclore do IBECC”, faziam-se recomendações sobre o uso do folclore no plano educacional. O documento encaminhado à Assembleia Geral da UNESCO pretendia reconhecer a importância do folclore na educação. Segundo Guimarães,

O ‘movimento’ pretendia também associar o folclore à ação educativa, “buscando em seus mananciais a motivação para várias atividades culturais. O folclore como matéria prima, embora por vezes um pouco abrupta, seria a fonte temática das criações humanas no plano escolar”. Esperava-se que a associação do folclore com a educação, levaria à universalização da cultura, “notas locais imprimiriam aos nossos estudos esse cunho próprio, que constitui um dos ideais legítimos de qualquer nacionalidade (FOLCLORE, 1950 *apud* GUIMARÃES, 2012, p.9).

A relação do folclore nacional com a questão educacional pode em certa medida estar relacionado a este projeto de preservação do folclore, assim como proposto pelos documentos relacionados ao movimento. Veremos no transcorrer do evento, que este encontro fortuito será levado a cabo pelas agências das quais assinalamos este diálogo. Mais precisamente no ano de 1965, através da instituição do “dia do Folclore”, veremos os esforços de objetivação destas práticas em âmbito nacional. O Decreto nº. 56.747, de 17 de Agosto de 1965, determinava o dia 22 de agosto como o Dia Nacional do Folclore, data de comemoração do Folclore pelos estabelecimentos de ensino e pelas Comissões Nacional e Regionais de Folclore, em seu artigo 2º, indica que

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério de Educação e Cultura e a Comissão Nacional de Folclore, do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e respectivas entidades estaduais deverão comemorar o Dia do Folclore e associarem-se a promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do Folclore na formação cultural do país⁵⁹.

Contudo, em função das políticas de desenvolvimento urbano da cidade de Curitiba, bem como da sua promoção em um cenário mais amplo, veremos que este diálogo estará orientado a partir de uma ideia de folclore atrelada ao turismo cultural. Por ora, o que pretendemos assinalar neste parêntese é o fato de que a primeira edição do Festival produzida pela Secretaria de Educação e Cultura relaciona em muitos aspectos os preceitos ditados pelo movimento folclórico brasileiro de uma maneira geral.

Por outro lado, não podemos deixar de lado que esta movimentação dos grupos escolares no Festival se deu em dois dos seus cinco dias de realização (02 e 04/07), sendo que os demais foram destinados ao folclore das etnias: Germânica (05/07), Japonesa (07/07) e Ucraniana (09/07) – sendo que neste dia foi realizada uma apoteose com os grupos Sírio-libanês, Português e Gaúcho. Ao final do evento os jornais comentavam, “verificou-se inevitavelmente, nesse Festival, harmônica conjugação dos folclores Nacional e Estrangeiro, em todas as suas mais vivas e encantadoras características.” (“O Dia”, 10/07/1959, s.p.)

Nos dias seguintes, o retorno sobre o Festival era evidente. Da mesma maneira que no ano anterior as manchetes estampavam em ambos os jornais o as repercussões do evento em sua semana de realização. “Pleno êxito a apresentação inicial do Festival de folclore” (O Dia,

⁵⁹ Conforme veremos adiante, no ano de 1966 essa colaboração finalmente toma corpo na organização do Festival. No ano de comemorações do aniversário de vinte anos da UNESCO, a Comissão Paranaense de Folclore organizou uma série de eventos, dos quais o Festival correspondia a uma de suas ações.

02/07/1959, p. 5). Em outra página, fazia-se questão em salientar a presença da autoridade do governador Lupion, ressaltando assim o apoio do governo do estado na efetivação do Festival nos anos subsequentes, “êxito no início do Festival folclórico [...] O governador prestigiou a temporada, comparecendo pessoalmente” (Gazeta do Povo, 03/07/1959, p.1); em outra notícia indicava, “o governador Moysés Lupion prestigiou a apresentação inaugural da temporada, juntamente com outras autoridades do governo e figuras do corpo diplomático” (O Dia, 04/07/1959, p.4) Os jornais registravam o seu olhar sobre o Festival a partir de textos que consagravam a sua realização nas mídias.

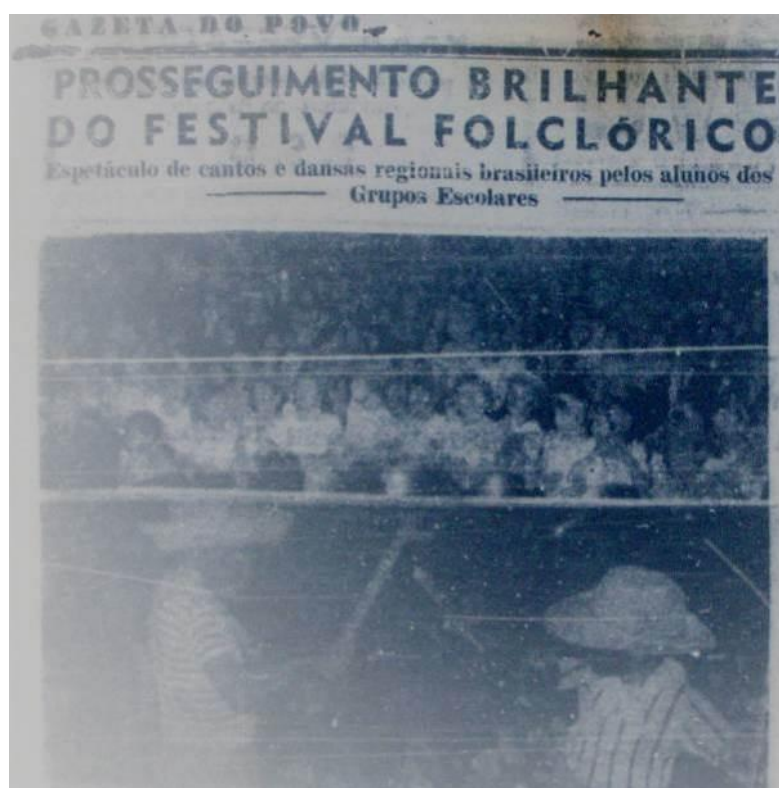


Figura 6: “Prosseguimento brilhante do Festival folclórico. Espetáculo de cantos e danças regionais brasileiras pelos alunos dos grupos escolares”. (Gazeta do Povo, 05/07/1959, p.7).

Até aqui observamos as primeiras estratégias de organização do Festival. Dos pedidos de liberação de verbas do CAHS, paralelamente ao diálogo entre a consulesa da Holanda e A. L. C. M., que culminaram na sugestão do evento. Após isso, os encontros entre agências como a Liga das Senhoras Católicas de Curitiba, o Departamento de Direito da Universidade do Paraná, na figura do professor Nelson Luz. Daí aos contatos com os diretores dos clubes da cidade, consulados e grupos folclóricos, surgia o primeiro Festival, sendo recebido pelo público da cidade, através de uma produção organizada pela e para a alta sociedade do estado - como foi possível perceber pelos convites enviados as lideranças políticas, acadêmicas e da

mídia local. As repercussões em curto prazo levaram o Governo do estado a institucionalizar o evento no ano seguinte, sendo novamente amplamente divulgado pelas mídias da época.

Com a sua institucionalização, vemos uma mudança de postura, sendo que o Festival foi realizado com a colaboração das instituições de ensino da cidade de Curitiba. Sugerimos aqui que o evento começava a dialogar de maneira tangente aos preceitos do Movimento Folclórico Brasileiro. Porém, para evitar uma aproximação forçada entre esses dois projetos, iremos demonstrar como essa articulação do Estado com os diferentes agentes envolvidos com o folclore levaram o evento a ser promovido por outra arena, e o Festival foi progressivamente se legitimando a partir de um discurso sobre o turismo cultural.

3.2 “UM ESPETÁCULO FEITO PELO POVO, PARA O POVO”: APROXIMAÇÕES ENTRE FOLCLORE E TURISMO CULTURAL

Dos dias treze a dezenove de dezembro de 1960, foi realizado no Ginásio da Sociedade Thalia o II Festival Folclórico Internacional, com a participação de onze grupos folclóricos⁶⁰, sendo que no último dia cada grupo executou uma dança na noite de encerramento. Segundo a reportagem, “Em 1960, tendo como convidados especiais a Congada da Lapa, O Boi de Mamão e Fandango, o segundo Festival transcorreu no mais absoluto sucesso, durante os dias que precederam o Dia do Paraná, a 19 de dezembro.” (Ultima Hora, 11/07/1963)

O terceiro Festival aconteceu no Grande Auditório do Teatro Guaíra, ainda sob a coordenação de Telmo Faria⁶¹, e organizado pela supervisão do diretor do Departamento de Cultura, Ênio Marques Ferreira. Nesta edição, participaram doze grupos folclóricos – a novidade era o “grupo folclórico Suábio de Entre Rios (Guarapuava)” (*idem*), sendo que a abertura foi realizada “no dia 1º de julho de 1961, [no mesmo dia da] abertura do conclave, [onde] apresentou-se o Coral do Colégio Estadual do Paraná (possuindo 80 elementos)” (*Ib.*)

Em 1962 houve a primeira mudança de nome do evento, sendo então chamado pela primeira vez de Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Segundo o depoimento de Ênio Marques Ferreira, retirado de seu discurso de abertura do evento, “é realmente uma festa

⁶⁰ “Se apresentaram no dia 13, os grupos, Congada da Lapa, Boi de Mamão e Fandango; no dia 14 o grupo folclórico Polonês; no dia 15, o CTG Minuano e o grupo Espanhol; no dia 16 os grupos Austríaco e Holandês; no dia 17, o Centro Português e o Grupo Ucraniano; no dia 18, o grupo Japonês.” (*idem*)

⁶¹ Desde a Edição de 1958, foi creditado a Telmo Faria a responsabilidade pela direção dos festivais. “Homem de teatro”, como já era conhecido, dirigiu uma série de espetáculos de teatro em iniciativas particulares, sendo convidado a ser o diretor artístico da primeira edição do Festival, em 1958.

apresentada pelo povo, para o povo. Nem poderia ser de outro modo, pois dela participam lavradores, operários, comerciários e funcionários que ali se irmanam e se entendem através das autênticas tradições da arte popular [...] podemos sentir, do palco ao fundo da plateia, o mesmo sentido de compreensão e uma idêntica expectativa, como se todos se completassem e confundissem.” (Programa do IV Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, 15/07/1962, p.1)

Vemos aqui que a proposta do evento até então era a de consagrar um discurso sobre a própria forma de organização da cidade. A partir da identificação do público com este discurso, o evento dizia respeito a todas as etnias ali informadas pelo Festival. Já quando voltamos a atenção sobre o uso da categoria “povo” evocado no pequeno comentário citado acima, podemos perceber uma mudança de perspectiva sobre a tradição, na qual o folclore pode ser compreendido a partir de um dispositivo intrínseco ao fenômeno de integração destas culturas estrangeiras na cidade.

Canclini (2003, p. 214-222) procura matizar essa relação, na medida em que propõe um contraponto à visão clássica dos intelectuais do folclore:

As hibridações [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; o filme, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (2003, p 348).

A diversidade cultural evocada no contexto do Festival desta edição procurava explicitar em que medida a sua motivação para o público defendia um tipo de relação diferente daquele ligado à tradição, até então vinculada a uma ideia de cultura popular autêntica - neste caso, representada por uma noção rígida de folclore com vistas a um legado do passado a ser preservado. Aqui, por outro lado, sugeria uma prática de conhecimento e aprendizado em relação às culturas, na medida em que o encontro com as diferentes culturas fosse compreendido a partir de uma interface onde “todos se completassem e confundissem”.

Conforme vimos no capítulo 1, o estado do Paraná deve muito de sua formação demográfica aos processos migratórios postos em ação ainda no final do século anterior. Neste período, segundo Márcio de Oliveira, alguns “escritores simbolistas”, membros de uma elite intelectual e política do estado produziram uma série de discursos configurados em

textos literários e estudos históricos, imagens e metáforas sobre a identidade social e cultural do estado cujo fundamento étnico se assentava na figura ‘branca’ do imigrante não-português de origem europeia, e cujo fundamento social residia na presumível particularidade paranaense em relação às demais regiões do Brasil. (2007, s.p.)

Construía-se assim uma nova interpretação sobre o papel do imigrante na história paranaense, na qual as suas posições sociais, seus investimentos e as suas articulações nestes centros culturais teriam colaborado para a organização de um estado *sui generis*.

Este discurso positivo sobre o estado era refletido, sobretudo na sua capital, na medida em que a cidade de Curitiba aparecia nos discursos de seus administradores como uma metrópole civilizada, sobretudo pela influência europeia de seus imigrantes⁶². Segundo Dennison de Oliveira, o que deveria ser levado em consideração sobre esta política era o fato de que,

O aspecto curioso em toda essa política era sua faceta étnica. Não é preciso muito esforço para se perceber que o essencial da política de patrimônio histórico e de promoção das atividades culturais se remetia recorrentemente a uma parte específica da memória e da cultura imigrante. Essa parte era aquela de origem europeia (...) Claro que a celebração dos valores alemães, poloneses e italianos – os mais privilegiados pela política vigente – também fazia parte, indiretamente, do processo de ‘modernização’ urbana, pela associação recorrentemente feita na cultura nacional entre progresso e imigração europeia. (OLIVEIRA, 2000, p. 56, *apud* VIACAVA, 2009, p. 7)

Ao centrar o foco dos discursos sobre a capital na sua formação étnica, é que se valorizou o ideal da cidade de muitas culturas. Essa constatação, por um lado valorizou a imagem plural da cidade, seu projeto urbano voltado à valorização das etnias. Várias delas ainda seriam homenageadas nos anos seguintes pela inauguração de parques, praças e monumentos em memória aos imigrantes que nesta terra se estabeleceram⁶³. Em contrapartida, houve o esvaziamento do sentido de identidade própria da cidade, e do estado.

Este olhar acerca de um “Brasil diferente” certamente foi fruto de uma construção de identidade a partir de certa visão social da formação do estado do Paraná, construção que só

⁶² Segundo Pereira, “criava-se uma urbe sem problemas, sem mazelas, habitada por um povo ordeiro, saudável e trabalhador, que a construía para seu grande destino de metrópole dos paranaenses.” (1996, p.12)

⁶³ Segundo Viacava, “de forma indireta, as modificações urbanísticas faziam referência ao movimento paranista e a valorização do elemento europeu na formação da cidade: O memorial Ucrâniano, o memorial Árabe, o bosque Portugal, a praça do Japão, o bosque do Papa, o bosque Alemão.” (2009, p. 7) Para a autora, essa construção “não deixa de apresentar um caráter mercantil. A tranquilidade, o frio, os parques e as obras urbanísticas do período Lerner são referências para promover o turismo em Curitiba.” (2009, p.9)

ganhou vez e voz em meados da década de 1960⁶⁴. Porém, há de se insistir no fato de que essa construção se deu em função de uma série de discursos, nos quais os planejadores da cidade assinalavam a sua eficácia: “com a mudança física veio a cultural: os imigrantes europeus, entre nós desde a segunda metade do século passado, passaram a sentir-se cidadãos, orgulhosos de sua urbe.” (IPPUC, 1990, p.88)⁶⁵

Assim, essa relação popular-tradicional evocada pelas representações das etnias através do Festival levava em consideração a sua interação com outros setores da cidade, sua relação com as elites e da divulgação da sua estratégia de *marketing* cultural – criada a partir da ideia de uma “cidade europeia” desde a década anterior, aliada a este projeto de construção de uma cidade com infra-estrutura de equipamentos urbanos destinados ao turismo - e funcionando como objeto de atração de visitantes.

Essa diversidade cultural promoveu um interesse sobre a cidade a partir de uma possibilidade de encontro com o “turismo cultural”. Contudo, na forma como se expressiu, tal oferta associada ao turismo cultural a partir de uma atividade de entretenimento só poderia ser encontrada na cidade de Curitiba. E isso justificava o sucesso do seu objeto de atração já naquela época pelas políticas de fomento a cultura através deste viés híbrido.

O apelo ao turismo aproximou em definitivo o Festival do contexto das discussões do Movimento Folclórico Brasileiro. Veremos como se desenvolveu esta rede de interdependências na medida em que o Festival se desenvolveu nos anos seguintes. Este processo segue até o momento em que o evento se depara com um entusiasta do movimento folclórico brasileiro. É a partir deste encontro que percebemos um processo de apropriação das premissas do Movimento, na medida em que esta personalidade se aproxima de seu

⁶⁴ Cabe salientar que este período é tributário do planejamento desta grande reforma urbanística da cidade de Curitiba. Com a demanda crescente da cidade de Curitiba, os conflitos da ordem do seu próprio projeto urbanístico geraram a necessidade de uma nova leitura. Órgãos como a Comissão de Planejamento de Curitiba (COPLAC), e a Urbanização de Curitiba S.A. (URBS) foram criados com foco na reestruturação de uma política para o planejamento urbano. Desta forma, a capital precisava de um novo projeto urbano. Monica Nara Costa, em sua monografia intitulada *A política Cultural da cidade modelo*, procurou desvelar os elementos envolvidos na mudança de postura em relação ao projeto urbano da cidade de Curitiba. “Esses conflitos urbanos foram entendidos como o resultado da desatualização do plano Agache [de 1943], Para a elaboração do novo plano optou-se pela abertura de uma concorrência pública, na qual uma empresa paulista, a SERETE, saiu vencedora. Para a sua implantação foi formado um grupo de acompanhamento local a APPUC (Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano) que, posteriormente, se transformou no IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba).” (COSTA, 1999, p.19-20).

⁶⁵ IPPUC. Memória da Curitiba Urbana. Curitiba, agosto de 1990. (Depoimentos 4). p.88. Segundo Garcia, “um dos elementos centrais do projeto de modernização urbana de Curitiba foi a construção de uma nova imagem urbana que transformasse o imaginário da cidade (...) a imagem da cidade encontrou sustentação na veiculação de uma nova paisagem urbana, plena de espaços renovados e articulada à veiculação de um novo imaginário social.” (1997, p.36).

discurso, porém com um uso muito específico, adaptado as situações geradas pelo Festival como um todo.

3.2.1 A proposta de criação do Museu das Etnias

No ano de 1964, o Paraná recebeu uma visita importante, que de certa maneira articulou algumas decisões daquele ano e nos seguintes, entre os grupos folclóricos, o governo do estado e a Universidade do Paraná. No dia 06 de outubro, o folclorista Dr. Renato de Almeida veio à Curitiba a fim de transmitir o cargo da Comissão Paranaense de Folclore [CPF] ao professor José Loureiro Fernandes. No Jornal, “O Estado do Paraná”, era anunciado a sua visita com o convite a CPF, “a fim de recepcionar o ilustre visitante, reúne-se hoje à tarde, às 17 horas, no auditório do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná, a Comissão Paranaense de Folclore.” (06/10/1964, [s.p.])

No dia seguinte, outro jornal indicava a agenda de compromissos do folclorista. Segundo a notícia, “Renato Almeida, [...] Disse que veio a Curitiba em primeiro lugar para conversar com o reitor José Nicolau dos Santos, sobre a execução de um convênio entre a Universidade do Paraná e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, relativa ao Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá.” (“Diário do Paraná”, 07/10/1964) Aproveitando a ocasião, veio empossar o seu companheiro folclorista José Loureiro Fernandes na direção da Comissão Paranaense de Folclore, e ““terminar as conversas relativas à realização, aqui, no mês vindouro, de uma semana da UNESCO sob o patrocínio da Universidade do Paraná.”(Ib.)

Em virtude do encontro com Renato Almeida, as conversas entre Nelson Luz⁶⁶ e José Nicolau dos Santos⁶⁷ culminaram em uma reunião entre os consulados, grupos folclóricos, além dos responsáveis pelas primeiras edições do Festival, para debaterem sobre a possibilidade de fundação de um Museu das Etnias, a ser efetivado no ano seguinte. De acordo com o Jornal “Correio do Paraná”, segundo as declarações concedidas pelo professor Nelson Ferreira da Luz “os cônsules responsáveis pelos grupos étnicos de Curitiba debateram

⁶⁶ Nelson Ferreira da Luz, além de advogado e professor, era também crítico de arte e musicista. Desde a década de 1940 participou do circuito cultural da cidade de Curitiba, utilizando da sua própria casa como ponto de encontro de um grupo composto por intelectuais e artistas locais. Segundo o Dicionário Histórico-biográfico do Paraná “as suas atuações como literato, artista plástico, dramaturgo e crítico de arte tornaram-se importantes para compreender o funcionamento da rede de sociabilidade dos artistas e intelectuais do período em que viveu” (1991, p. 269)

⁶⁷ Benedito José Nicolau dos Santos Filho, filho do Maestro, jornalista e compositor Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956), foi Reitor da Universidade Federal do Paraná entre os anos 1964 e 1967.

segunda-feira a ideia de fundação do Museu das Etnias e Grupos Folclóricos do Paraná. [...] e deverá servir de contribuição inestimável no estudo da antropologia, folclore e geografia humana, além de se constituir em ponto de verdadeira atração turística.” (Correio do Paraná, 26/06/1965, [s.p.])

O resultado das conversas entre estes segmentos culminou com uma reunião anunciada como “reunião de fundação do Museu Paranaense de Etnias e Folclore” (O Estado do Paraná, 29/06/1965, [s.p.]), três dias depois, em evento realizado na casa do próprio Nelson Ferreira, “reunindo todos os grupos folclóricos do Estado, além da participação de vários consulados tendo por objetivo a formação de um centro de atração turística, de estudos e de cultura.” (*Ibid*) O plano elaborado pelos seus articuladores previa a liberação de uma das salas da Reitoria da Universidade do Paraná para a organização do repertório, que seria doado pelos grupos folclóricos, e administrado pelos criadores do Festival (Nelson Ferreira da Luz, Telmo Faria e Helena Van Den Berg).

Poucos dias depois, José Nicolau dos Santos recebia as primeiras contribuições da comunidade das etnias do estado. Em 22 de julho, o Centro Português de Curitiba doou uma série de objetos folclóricos da cultura portuguesa. Segundo o Jornal “Gazeta do Povo”, “Na ocasião, o Reitor José Nicolau dos Santos, depois de Receber os Objetos, assinalou que, ‘a gente portuguesa é tão nossa gente que podemos dizer serem essas peças também representativas da nacionalidade brasileira’”. (Gazeta do Povo, 22/07/1965).

Conforme iremos observar adiante, apesar da euforia inicial, o retorno sobre a proposta de criação do Museu das Etnias caminhou a passos lentos. Da proposta inicial de utilizar-se de uma das salas da reitoria da Universidade Federal do Paraná, o projeto do museu das etnias foi deixado de lado. De acordo com Nicolás Torres (2007), a proposta de instalação da sede deste museu foi transferida para o antigo centro histórico de Curitiba, sendo que seria ocupado em uma das edificações daquele complexo localizado nas imediações do Largo da Ordem, em meados da década de 1970.

Ao analisar o Plano de Revitalização do Setor Histórico de Curitiba, uma das premissas do IPPUC era a de restabelecer a continuidade do patrimônio do centro antigo da cidade. (IPPUC, 1970). Através das propostas do IPPUC, naquelas edificações haveria a inclusão de centros comerciais, pontos turísticos e uma organização da malha urbana para movimentar este setor através da inclusão de linhas de ônibus exclusivas para o turismo local.

Pelas propostas indicadas, surgiriam novas lojas comerciais e restaurantes, seriam instalados postos de informações turísticas, haveria demarcação de locais específicos para ônibus de turismo, assim como para carros particulares de moradores ou dos próprios visitantes. Alguns espaços seriam transformados em novos museus como o das etnias, de arte sacra e da cidade; um dos prédios considerados como unidade monumento seria transformado em pavilhão de exposições. (TORRES, 2007, p.94)

Naquela época, o setor histórico era composto por edifícios com detalhes arquitetônicos de diferentes tipos: “neoclássico: seriam eles, a Casa Hoffmann e Solar do Rosário; Art-nouveau: Belvedere; Neoclássico tardio: Sociedade Garibaldi; Eclético: Paço Municipal e Tigre Royal; e Colonial: Casa Romário Martins”. (*idem*, p.90) Destas edificações, o prédio *Belvedere* era o mais cotado para a instalação do museu das etnias, conforme proposto anos antes. Porém, conforme indica, mesmo com a ciência de que

a iniciativa mencionada traria grandes benefícios ao setor em questão; por outro lado, a proposta do museu das etnias não teve repercussão. A indicação de ocupar o prédio denominado como “Belvedere” não teve continuidade, sendo [aberto na metade da década de 1960 como] local de uso da União Cívica Feminina. (TORRES, 2007, p.94-5)

Vemos assim uma primeira tentativa de contato entre estes dirigentes envolvidos com o folclore. A partir da colaboração de Renato Almeida surgia a proposta de criação do Museu das Etnias. Contudo, em função de dificuldades de definição de espaços, bem como da prioridade a outros projetos, não chegou a ser concretizado. Por outro lado, como veremos no item a seguir, este “diálogo” entre o Festival e o Movimento não se restringiu a esta iniciativa.

3.3 DA “ÉPOCA DE OURO” À CRISE DO FESTIVAL NA DÉCADA DE 1970

Paralelo a esta realização, no mês seguinte iniciava a sétima edição do Festival, e o seu prestígio ainda era comentado pelas mídias de dentro e fora do estado. Uma notícia divulgada pelo “Jornal de Letras” (RJ), do dia 16 de agosto, questionava sobre as razões do sucesso do Festival, sendo que a reportagem fazia uma apreciação do cenário do evento: “os artistas são amadores, raramente têm oportunidade para ensaiar no local da apresentação, não recebem qualquer subvenção pelas suas apresentações, a não ser um pequeno auxílio destinado à recuperação das roupas típicas”. (Jornal de Letras, Rio de Janeiro, 16/08/1965)

Por outro lado, a reportagem destacava o caráter democrático do evento, “o público é formado por pessoas de todas as camadas sociais, que aplauda indistintamente as

apresentações de grupos nacionais, como os gaúchos, a escola de samba da mangueira, e o balé folclórico de Mercedes Batista e dos grupos estrangeiros” (*idem*). E em meio às discussões, o Diretor do Departamento de Cultura do Paraná, Sr. Enio Marques Ferreira, afirmou que

os festivais folclóricos promovem um reencontro dos paranaenses com as origens de sua tradição cultural, produto de uma fusão de raças, costumes e religiões as mais diversas’ [...] ‘e, de outro lado, fornecem ao espectador de fora um quadro da grande autenticidade que é o Paraná de hoje, com seus contingentes migratórios já em processo final de aculturação, integrados numa sociedade jovem e dinâmica. (*idem*)

Por fim, comentando que a preocupação maior dos seus organizadores era a de preservar a forma original das apresentações, evitando os desvios da estética nas coreografias, e respeitando desta forma a tradição dos países, o artigo conclui que, “ao que parece, a identificação dos assistentes com o que veem no palco é o grande motivo de seu entusiasmo”. (*ibidem*)

Além do questionamento sobre os dispositivos de atração do Festival, a reportagem procurou mostrar outros efeitos da repercussão do evento, como por exemplo: “o crescimento dos Festivais Folclóricos e de Etnias do Paraná, estimulou o governo a promovê-los também como atração turística. Já este ano registrou-se um sensível aumento na procura de lugares em hotéis às vésperas do Festival”. (*idem*). Além disso, o aumento da procura pelo evento acabou levando a Secretaria Estadual da Cultura a planejar a mudança do local do evento, realizado nos últimos três anos no Grande Auditório do Teatro Guaíra. Segundo informações, “mesmo o auditório do Teatro Guaíra, com seus 3 mil lugares, é pequeno para o público que acolhe ao Festival folclórico – vem sendo estudado a possibilidade de mudança para o estádio do Tarumã, com capacidade para 12 mil pessoas.”.

Será possível perceber adiante, que estas ações foram consideradas para as próximas edições, mudando novamente o modelo de apresentações do Festival. Porém, o que é importante frisar neste momento, é o fato de que o Festival foi justificado pela primeira vez como produto de consumo do turismo da cidade. Este fato foi recorrente no levantamento a partir desta data, e, no caso do Festival, aproximou um grupo de colaboradores nas discussões sobre os propósitos do evento para a comunidade que o prestigiava.

Isso já havia sido discutido no ano anterior, em função do Museu das Etnias. Porém, essa informação se mostrou importante, pois no mesmo ano, paralelamente a estas articulações, o Estado do Paraná começou a organizar o Departamento de Turismo e

Divulgação - ligados às secretarias de Viação e Obras Públicas e Imprensa, respectivamente. Segundo o histórico institucional da Secretaria de Turismo do estado do Paraná, em pouco tempo o Departamento de Turismo foi desmembrado, passando “a constituir um departamento autônomo dentro da Secretaria de Viação e Obras Públicas.” Neste período foi realizado um Plano Geral de Turismo, contudo, pela falta de receita nunca chegou a ser implantado. Este mesmo departamento ainda viria a compor a Secretaria da Indústria e do Comércio, até o ano de 1969, quando as Secretarias do Governo Paulo Pimentel se organizaram na criação de um conselho de turismo e de uma empresa estatal. Foi quando foi fundado, pela lei nº5948 de 27 de maio de 1969, o Conselho Paranaense de Turismo (CEPATUR) e a Empresa Paranaense de Turismo (Paranatur). Como será visto adiante, a Paranatur será evocada pelos dirigentes dos grupos folclóricos, para discutir as possibilidades de articulação entre o Festival e o turismo no estado.

No dia seguinte à reportagem citada, outro momento importante para o folclore foi levado a efeito, neste caso em âmbito nacional. No dia 17 de agosto de 1965 é instituído o dia do folclore, a ser celebrado anualmente, no dia 22 de agosto, em todo o território nacional⁶⁸. Conforme mencionamos anteriormente, o decreto em seu artigo segundo estabelecia que, a partir daquela data, ficaria a cargo de órgãos como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) e do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), se associarem com os seus respectivos segmentos regionais, em iniciativas públicas e privadas, a fim de estimular as discussões sobre a “a importância do folclore na formação cultural do país.” (Decreto, 17/08/1965).

3.3.1 Uma lacuna sobre o folclore imigrante e o folclore nacional no Paraná

Conforme vimos no início deste trabalho, o folclore - e mais especificamente a cultura popular-, foi utilizado com diferentes objetivos e em contextos diversos. Essa construção estava ligada a disputas teóricas e políticas, na medida em que era apropriado por diferentes instituições a fim de estabelecer o seu papel na sociedade brasileira. O Movimento Folclórico

⁶⁸ De acordo com o projeto de lei apresentado a Assembleia Legislativa, este era apresentado a partir dos seguintes argumentos: “Considerando a importância dos estudos e das pesquisas do folclore, em seus aspectos antropológico, social e artístico, inclusive como fator legítimo para o maior conhecimento e mais ampla divulgação da cultura popular brasileira; Considerando que a data de 22 de agosto, recordando o lançamento pela primeira vez, em 1846, da palavra Folk-Lore, é consagrada a celebrar esse evento; e Considerando que o governo deseja assegurar a mais ampla proteção as manifestações da criação popular, não só estimulando sua investigação – estudo, como ainda defendendo a sobrevivência dos seus folguedos e artes, como elo valioso da continuidade tradicional brasileira;” (Diário Oficial da União - Seção 1 - 18/8/1965, Página 83)

Brasileiro, neste contexto, estava em busca de uma identidade nacional através da salvaguarda de saberes ligados às tradições populares através do seu levantamento, proteção e uso na educação. Segundo Vilhena,

ao definir sua atividade como um movimento, os folcloristas brasileiros organizados em torno da Comissão Nacional de Folclore expressavam a sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas principalmente adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares (1997, p. 173).

Quanto aos seus objetivos, cabia ao Movimento construir uma identidade nacional, sem deixar de reconhecer os seus aspectos regionais. Contudo, ainda que admitisse a presença de algumas categorias alheias ao seu projeto e a sua missão (como era o caso dos imigrantes), estas existiam apenas como “um fator importante para construir o espírito nacional”. Em outras palavras, a presença destas variantes surgia como uma peça importante para a construção do país, sendo que logo eram assimiladas no seio da nação. Por outro lado, mesmo que não fosse do interesse do Movimento realizar o diálogo com o imigrante, o que vemos acontecer nos anos seguintes do Festival é um processo de apropriação de algumas de suas premissas.

Da mesma forma como a relação entre os folcloristas com o Estado foi marcada pelo seu apoio, sobretudo no financiamento dos eventos ligados ao folclore, por outro lado, o Estado utilizava dos imperativos da “sobrevivência” como um objeto de atração. O Festival viveu um momento semelhante, na medida em que a temática do evento se transformou progressivamente, da Educação - conforme foi produzido pelo Estado - para o Turismo cultural. A sua relação com o Turismo cultural possibilitou uma nova leitura para o evento nos anos seguintes. Em meio a essas discussões, como já antecipamos nas páginas anteriores, um entusiasta do Movimento vai se apropriar do seu discurso para justificar o evento nos anos seguintes.

No ano de 1966, quando a cidade se preparava para realização, nos dias 13 a 22 de agosto, do oitavo Festival Folclórico Internacional, desta vez realizado no Ginásio de Esportes do Tarumã. A cidade havia preparado neste ano um programa de orientação aos turistas, que poderiam ter acesso às informações sobre o Festival em “diversas agências de turismo espalhadas pela cidade” (Jornal do Brasil, 10/08/1966, [s.p.]). Além da rede de informações turísticas, o Governo do estado havia preparado horários especiais para o transporte público

que passasse na região do Festival nas noites do evento, para garantir o fluxo suficiente de ônibus, sobretudo nos horários de início e fim dos espetáculos⁶⁹.

Neste ano, os elementos articuladores do Festival ganharam um novo reforço, pois, através do argumento das comemorações do aniversário de vinte anos de existência da UNESCO, o Festival deste ano seria organizado com a colaboração da Comissão Paranaense de Folclore. Segundo nota do “Jornal do Brasil”,

Justificam os promotores que ‘nesse estado os imigrantes se estabeleceram desde o início do século passado e, a partir daí, o quadro colonizador da então Província de São Paulo transformou-se completamente. Integraram-se na vida agrícola, política e cultural paranaense, conservando, porém, características específicas, representadas pelos costumes e pelo folclore de cada etnia [...] essas tradições, irmanadas ao folclore nacional, contribuíram para a criação da maior festa popular do estado, o Festival Folclórico Internacional. As danças e cantos nele apresentados refletem a manifestação espontânea de estudantes, operários, agricultores e comerciários que há oito anos se reúnem em Curitiba, relembrando alegres tradições de seus antepassados. (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10/08/1966)

Outra novidade para esta edição, no que diz respeito ao folclore como objeto de atração turística, era a instalação de dez quiosques, onde foram expostos trajes e objetos típicos das etnias do Festival, além de uma feira gastronômica, que ficaria aberta durante todos os dias do Festival “das 17 horas e até as 24, nos dias das apresentações dos grupos, está aberta a I Feira Folclórica.” (*idem*)

Nos três anos seguintes, o Festival atingiu o seu primeiro platô, mantendo a sua estrutura de organização. Somente na décima primeira edição do Festival, em 1969, ocorre uma tentativa de mudança na estrutura do evento. Contemporaneamente à criação da sua empresa de turismo (a Paranatur), o Governo do Estado, interessado em fazer um Festival itinerante, propôs aos grupos folclóricos que se organizassem para o evento, cuja primeira parada seria na cidade de Ponta Grossa. Segundo relato de um dos interlocutores da pesquisa, “o governo queria fazer o Festival, um Festival itinerante, em Ponta Grossa. Mas daí eles

⁶⁹ Este fato foi levado em consideração em diversas ocasiões durante o processo de inserção em campo. Dois diretores de grupos folclóricos nos afirmaram que a “época de ouro” do Festival foi quando a sua parceria com o estado estava justificada nos termos do Turismo Cultural. A primeira dizia sobre o Governo do estado, “Eles não só davam dinheiro pra gente fazer o Festival, como também davam oportunidade pra gente fazer o nosso próprio [dinheiro] com as barraquinhas de lembrança e de culinária. A época do Festival do Tarumã era a melhor de todas.” (Odisséia 23 de março de 2013); Já o segundo se mostrava menos entusiasmado, “naquele tempo o Festival tinha mudado de cara. Era um ginásio, não um teatro, aí perdia um pouco a ‘pompa e circunstância’. Mas era sempre um sucesso de público, com certeza. Tanto que a prefeitura liberava ônibus pras pessoas chegarem a tempo e poderem sair de lá depois sem medo de perder o horário. O Festival teve a sua ‘época de ouro’, no sentido de acumulação de recursos, naquele tempo.” (Elmar, entrevista em 15 de Dezembro de 2012)

viram que além de ser muito caro levar todo mundo, o Festival não dava público, daí desistiram.” (Elmar, entrevista cedida em 15 de Dezembro de 2012). Pode-se perceber que a mudança de palco do Festival foi um grande fardo para o Governo do estado, que pretendia aumentar o sucesso do evento por todo o estado. Porém, a tentativa foi frustrada principalmente pela falta de público. Logo no ano seguinte, o Festival retornou para a cidade de Curitiba.

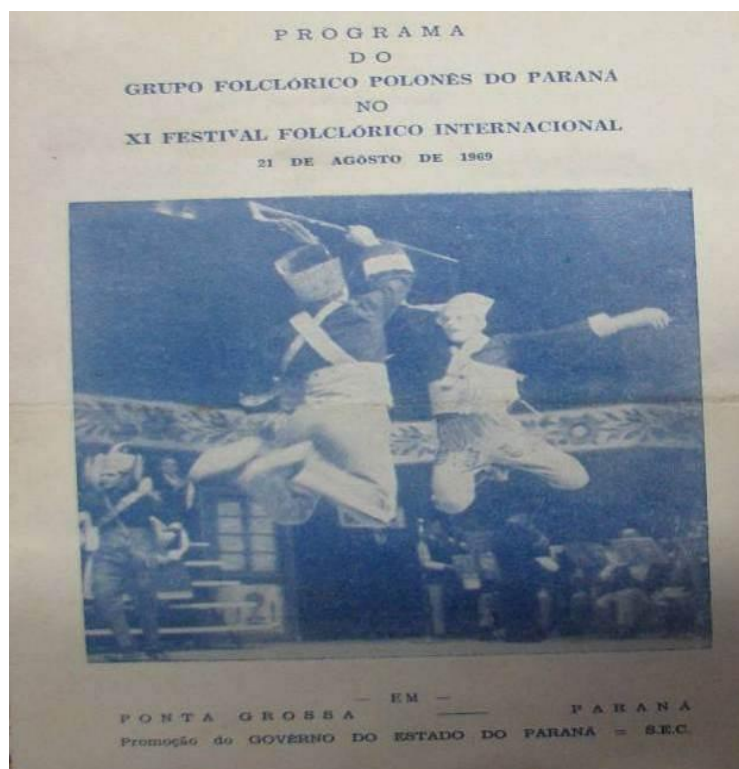


Figura 7: Em Agosto de 1969, o Festival Folclórico Internacional do Paraná foi realizado pela primeira vez na cidade de Ponta Grossa. Em função do baixo público, e do grande trabalho em movimentar todos os grupos envolvidos para outra cidade tornou a iniciativa inviável nos anos seguintes.

Após esse fracasso, em 1971 o Festival estava em crise. A sua organização havia sido cortada da pauta do Departamento de Cultura, e os diretores dos grupos folclóricos fizeram um apelo pelo jornal “Gazeta do Povo”, pedindo esclarecimentos por parte da Secretária de Cultura, Professora Dalena Alves Guimarães.

Segundo o relato dos dirigentes, o problema começou quando o Governo do Estado começou a recuar sobre a solicitação da Sociedade Thalia para a realização do Festival em seu ginásio, exigindo cinquenta por cento da renda para a liberação do espaço. O jornal explicava que “isso contrariava os planos do Departamento de Cultura que este ano, ao contrário das

vezes anteriores, não pretendia destinar a maior parte dos lucros a instituições de caridade⁷⁰, e sim usá-la para cobrir todas as despesas da organização do Festival”. (24/07/1971, [s.p.])

Ao final da entrevista, o presidente da Sociedade Garibaldi, Orlando Ceccon, declarou que *“o governo sempre deu elevadas somas a grupos de teatro e a prefeitura, que jamais deixou de conseguir verbas antecipadas para os blocos carnavalescos, esquece [sic] dos grupos folclóricos, que passam o ano todo ensaiando visando principalmente suas apresentações.”* (idem, p.2)

O Festival acabou ocorrendo no dia 22 de agosto do mesmo mês. Mas a falta de divulgação por parte do Governo do estado, sobretudo pelo impasse gerado com a abertura do ginásio da Sociedade Thalia, levou aos primeiros questionamentos sobre os limites do evento, sendo que nos anos seguintes dava-se início a um intenso debate sobre o folclore e o Festival.

Entre os dias 16 de Julho e 25 de outubro de 1972, sete reportagens foram divulgadas, discutindo o formato do Festival e as suas potencialidades dentro do calendário de eventos promovidos pelo Estado. Na primeira delas, escrita por um folclorista gaúcho de nome Victorino Antonio Boff, fazia uma digressão sobre um texto produzido há pouco tempo, pelo também folclorista Manuel Diégues Junior. Na reportagem, discutia-se sobre o conceito de região, sendo que em síntese, para Boff, “ficou entendido como região cultural, seja para os estudos folclóricos e tradicionais, ou para outros estudos de natureza social, cultural e turística, o espaço físico-social, aquele em que os aspectos sociais e culturais de grupos humanos apresentam características próprias e comuns” (Gazeta do povo, 16/07/1972, [s.p.]).

Na tentativa de atrelar o discurso do folclorista com o seu objeto de apreciação - neste caso se tratava de uma coluna sobre o turismo no estado - Victorino Boff argumentava que, “nos processos de ocupação do espaço por grupos humanos, há traços de culturas que distinguem e caracterizam uma região especificamente.” (idem). Utilizando o caso do Paraná, citou regiões que considerava de destaque no turismo e no arcabouço cultural do estado: são o caso do “litoral, campos gerais, região cafeeira, etc.” (Ibidem) Tais lugares foram selecionados, pois seriam ambientes onde seria possível encontrar não apenas a beleza natural, mas técnicas (músicas, danças, jogos, folclores) e tecnologias humanas (objetos decorativos e utilitários).

O colunista continuou a sua digressão, defendendo que o turismo dependia da base regional, “sabendo-se que os elementos característicos da formação social de cada região podem servir de motivação turística.” (Gazeta do povo, 16/07/1972, [s.p.]). E concluiu que se

⁷⁰ Até este ano, parte da verba arrecadada nas bilheterias dos espetáculos do Festival ainda eram destinadas a Escola Mercedes Stresser, além de outras instituições de caridade – dentre elas a colônia de Santa Gema.

o Paraná quisesse incrementar um turismo útil cultural e educacionalmente, seria imprescindível incluir no seu roteiro “o folclore, o grupo étnico, as peculiaridades.” (*idem*) Por outro lado, sem jamais se distanciar do projeto regionalista, utilizou um caso de sucesso em São Paulo para sugerir a possibilidade de se organizarem acervos de trabalhos artísticos, “molduras e esculturas, pinturas, arte sacra, etc. de artistas brasileiros. Como primeira etapa de um trabalho contínuo que está sendo implantado através de convênio e cooperação.” (*Ibid*) Imediatamente após essa argumentação, aparecia uma nota convidando o público a participar do XIV Festival Folclórico Internacional.

Em outra ocasião, o mesmo colunista discutiu sobre a necessidade de se tratar o turismo como intercâmbio, mais do que pelo viés da indústria de viagens. Retomando o debate com o Estado, sugeriu que se levasse em consideração “o papel do populário e do folclore na indústria do turismo” (Gazeta do Povo, 23/07/1972). Citando novamente Renato Almeida, justificou que “tudo isso é muito válido para incrementar a mútua compreensão dos povos, ajudando o desenvolvimento e à salvaguarda de suas culturas específicas.” (*idem*) A solução para esta demanda, segundo Victorino Boff, estaria então no papel fundamental da Paranatur no estado, na medida em que caberia ao estado orientar sobre as possibilidades do trânsito entre o turismo e o folclore.

Algumas semanas antes do Festival, outra matéria fez um balanço sobre os últimos anos do evento, “O Festival Folclórico Internacional viveu os seus melhores momentos nos últimos quatro anos, quando inclusive mudou de denominação, pois era conhecido como Festival Folclórico de Etnias. O ‘Internacional’ surgiu da necessidade de ser dada a ele uma característica menos regional, tamanha era sua importância.”⁷¹ (O Estado do Paraná, 24/07/1972, [s.p.])

Sobre a edição deste ano, a reportagem ressaltava sua ampla divulgação, sobretudo pelo fato do Festival servir como objeto de atração turística. Contudo, mesmo com o sucesso comprovado dessas iniciativas de fomento ao turismo, garantindo público e alimentando o mercado do turismo do estado, para a edição deste ano a proposta foi deixada em segundo plano. Uma das soluções apontadas pelo repórter seria, “entregar sua organização à Paranatur, até então omissa ao problema, com possibilidade de assim ampliar e solidificar o turismo paranaense”. (*idem*)

⁷¹ Veremos adiante que essa compreensão sobre o nome do evento não era unanimidade entre os seus organizadores.

No mês do Festival, mesmo reconhecendo-o como uma tradição do calendário paranaense, a reportagem esboçava a sua crítica à proposta do Estado pelo fato de se tratar mais de um espetáculo artístico do que de uma manifestação folclórica.

Distantes no tempo e no espaço de suas terras de origem, as manifestações folclóricas tendem inevitavelmente à estilização, perdendo parte daquilo que tem de mais valioso: a autenticidade e o espontaneísmo. Isso não quer dizer, em nenhuma hipótese, que deixem as danças dos alemães, poloneses, italianos e outros descendentes de etnias aqui radicadas de apresentar interesse artístico. (Estado do Paraná, 20/08/1972, [s.p.])

Desta forma, o Festival seria sim um objeto de interesse do turismo de entretenimento, mais do que de cultura. E, insistindo nos processos de colaboração entre as diretorias dos setores, argumentava que o Festival poderia ser mais bem aproveitado se houvesse maior colaboração entre as agências, “a criação da Paranatur e o entrosamento que vem sendo mantido com a Diretoria de Assuntos Culturais da SEC prometem uma nova etapa de equacionamento daquelas promoções que são muito mais turísticas do que culturais.” (*idem*)

Na contramão do argumento supracitado, outro jornal questionava justamente a falta de originalidade e inovação na organização do Festival. Apesar dos esforços empreendidos pela Secretaria de Educação e Cultura, o evento ainda parecia uma iniciativa diminuta, visto que deveria ser tratada com o objetivo de extrapolar a ideia de uma promoção voltada somente para a realização de uma mostra de danças típicas. A crítica lançada pela reportagem dizia respeito a forma como o Festival era conduzido, sendo que a solução estaria a mão dos organizadores, “o melhor e o mais rico material para se elaborar um Festival está bem à mão de todos: são os próprios grupos étnicos de cuja presença é facilmente retirável um rico manancial subsidiário.” (Diário do Paraná, 29/08/1972)

Alguns dias depois do Festival, Victorino Antonio Boff escreveu outra coluna, desta vez resgatando o pronunciamento de um Paranista, o então Deputado Tulio Vargas, realizado na plenária da Câmara Federal de Deputados no dia doze no mesmo mês. Segundo o relato do deputado,

o Paraná e os paranaenses tem orgulho dos seus tesouros populares, cujas manifestações fazem um eterno motivo de encanto e de alegria para todos, que revivem nos brasileiros de hoje, toda sua variegada ancestralidade de ontem. O Festival Folclórico Internacional, que se vem celebrando anualmente, cuja fama já ultrapassa não só as fronteiras do Paraná, senão que já foi além dos limites do Brasil, projetando-se muito afora, atraindo turistas nacionais e alienígenas, pela alta qualidade dos espetáculos apresentados.

Apesar de citar o Festival, o deputado salientou a beleza e importância de um grupo em especial, “um dos mais belos espetáculos folclóricos jamais oferecidos aos olhares e aos ouvidos atentos e interessados de todo o povo: era o fandango. [...] E tudo isso, senhores, se deveu ao espírito de um grupo local, que se reuniu na famosa e já tradicional ‘Associação Tradicionalista Gralha Azul’, fiel guardiã do folclore paranaense.” (Gazeta do Povo, 3/09/1972)

Na última nota do período, Victorino Boff retomara os argumentos do turismo, reforçando para tal a necessidade de se conhecer os aspectos regionais deste empreendimento. Partindo do argumento de que o problema no Paraná é que interpretam os objetos e práticas cotidianas como triviais, neste sentido, o colunista lança sua crítica, “em qualquer povoado europeu, por mais afastado [...] apresentam uma grande variedade de produtos, onde, paralelamente são promovidos *shows* por grupos folclóricos (danças, canção, instrumental, etc.) que ‘amarram’ o visitante.” (Gazeta do Povo, 25/10/1972)

Na sequência, o colunista muda de tom e revela um desconforto compartilhado a ele pelos dirigentes dos grupos folclóricos, que estavam aguardando uma resposta da Secretaria de Educação e Cultura, desde o mês de agosto anterior, sobre a contrapartida do governo do estado na realização do Festival deste ano. “[os dirigentes nos perguntaram sobre] o auxílio de Cr\$ 500,00 prometido a cada grupo, que a Diretoria de Assuntos Culturais da SEC havia prometido como parte da contribuição-incentivo [...] Infelizmente nada podemos informar a respeito. Por certo, a importância é tão insignificante que não valha a pena se preocupar?” (*idem*).

3.3.2 A fundação da Aintepar

Esta última fala refletiu um momento de transição do Festival, visto que a desarticulação do Governo do estado no ano anterior havia gerado um ambiente de desconfiança por parte dos diretores dos grupos folclóricos, que iria culminar com a criação de uma entidade destinada na organização dos grupos folclóricos nos anos vindouros. Essa transformação decisiva faria com que a ação das associações do folclore ganhasse força e representatividade para lidar não somente com o Festival folclórico, mas com todas as manifestações folclóricas por meio de apresentação nos eventos da cidade, alterando assim a dinâmica da relação dos grupos folclóricos com o Estado, e, posteriormente, como veremos, alterando a própria significação do Festival para os agentes com ele envolvidos.

Com o objetivo de reunir as entidades legalmente constituídas, no que diz respeito aos assuntos do folclore das etnias que compunham o estado do Paraná, a Associação interétnica do Paraná teria o papel de regular a permanências dessas associações, bem como ser a porta voz dos grupos no diálogo com as entidades governamentais. No ano de 1974, em assembleia geral pelo encontro dos representantes dos grupos folclóricos e sociedades étnicas da cidade de Curitiba e regiões do estado do Paraná, foi assim criada a Aintepar.

Em seu artigo primeiro, a associação deixa clara que a vinculação dos grupos a sua instância é condicionada pela oficialidade do grupo em termos legais. Ou seja, apenas as sociedades civis juridicamente constituídas, assim como a própria Aintepar, poderiam fazer parte deste coletivo. Além destas, era permitida a entrada de grupos folclóricos vinculados às sociedades étnicas do estado. Esse critério foi fundamental para determinar o acesso e exclusão dos grupos que dela fizeram e ainda fazem parte.

A ‘ASSOCIAÇÃO INTER-ÉTNICA DO PARANÁ’, fundada em 19 de junho de 1974, por deliberação da ASSEMBLÉIA GERAL CONSTITUTIVA, formada por Entidades Culturais juridicamente construídas, Grupos Folclóricos vinculados a Sociedades e representantes de Grupos Étnicos radicados no Paraná, é constituída em sociedade civil com personalidade jurídica de direito privado, por tempo indeterminado, com sede e foro na cidade de Curitiba, Estado do Paraná (Estatutos, 1974, p. 1)

Dentre as funções da Aintepar descritas no seu estatuto, algumas cabem sublinhar: “congregar as entidades”; “proporcionar projetos de intercâmbio entre o Brasil e os países de origem dos seus associados”; “incentivar a pesquisa do folclore regional”; “promover a aculturação das manifestações folclóricas de toda origem no território paranaense”; “sugerir aos poderes públicos e privados medidas para proporcionar meios de subsistência das entidades filiadas a ela”; “incentivar cursos de caráter cultural, além de documentar os registros dos seus afiliados em exposições de diversas espécies”; “incentivar a produção científica e artística relacionada ao seu nome; regular a presença dos grupos a ela filiados”. (AINTEPAR, 1974)

Como se pode observar acima, a Aintepar surge como autoridade compartilhada entre os grupos afiliados, com a capacidade de gerir não somente o Festival observado, mas toda e qualquer manifestação folclórica promovida pelos grupos participantes. Essa função foi importante na medida em que facilitou o acesso das entidades participantes ao diálogo com as entidades governamentais, sobretudo durante o período do Festival. Além disso, os

argumentos apontados para nortear as suas funções refletem diretamente nos interesses e projetos de seu primeiro diretor executivo. Neste caso o próprio Victorino Antonio Boff⁷².

Embora em seus documentos de ata assinalados nos estatutos da associação datarem a fundação da Aintepar em junho de 1974, seu registro oficial foi realizado em 29 de abril de 1975 pelo 2º Ofício de Títulos e Documentos. E aqui duas informações vão divergir a estrutura do Festival que seguia com poucas transformações até então:

Em primeiro lugar, após a fundação extra-oficial da Aintepar em abril de 1974, no dia 12 de dezembro do mesmo ano o Festival aconteceu sobre outra perspectiva. A peça teatral *Paraná, terra de todas as gentes*, agregava elementos das artes cênicas com as apresentações folclóricas dos grupos participantes do Festival folclórico. Além disso, nesse ano o espetáculo foi realizado no grande auditório do Teatro Guaíra (Bento Munhoz da Rocha Neto) que havia acabado de ser reformado após um grande incêndio que o havia destruído às vésperas da conclusão das obras abril de 1970. O Vínculo com o Estado se consolidava na apresentação dos grupos envolvidos com o 16º Festival Folclórico Internacional junto com o espetáculo *Paraná, terra de todas as gentes*.

Já em 1976, o Festival retoma a sua ação no calendário cultural da cidade, com a mesma estrutura dos anos anteriores. Porém, pode-se perceber uma gradual redução de prestígio do Festival nas mesmas mídias que o ostentavam em grandes manchetes. Agora o evento ficava praticamente escondido diante de outras notícias da cultura na cidade. No jornal saía uma manchete em destaque “Veja orquestra na praça”. Na sequência desta manchete, seguia-se um texto de reportagem relatando sobre os demais eventos da cidade no período, e, dentre eles surgia o Festival, “depois folclore (...) a Associação Inter-étnica do Paraná Também fez o espetáculo ‘Paraná, terra de todos nós’, no ano passado.” (Gazeta do Povo, 19/12/1976, p. 10)

Esta outra fonte, portanto, pode trazer um indício desta constatação, no ano seguinte, em um recorte de manchete havia o indicativo de que a peça realizada no ano de 1974, sob o nome de *Paraná, terra de todas as gentes*, havia se repetido no ano seguinte com um conflito na sua nomenclatura, em alguns jornais aparecia como *Paraná, terra de todos nós*. – caso da Gazeta do Povo, em outros mantinha a denominação *Paraná, terra de todas as gentes* como se pôde observar no Jornal *O Estado do Paraná*, “Com exceção da remontagem de ‘Paraná

⁷² Victorino Boff foi membro da Academia de Letras José de Alencar e do Centro de Letras do Paraná. Ao longo de sua vida, recebeu o título de Cidadão Honorário de Curitiba, no dia vinte e oito de setembro de 1982, através da lei nº 6336/82, assinada pelo prefeito Jaime Lerner, conferido em reconhecimento aos relevantes serviços prestados à cultura curitibana e paranaense. Fundador do CTG 20 de Setembro, no Pinheirinho, Boff mantinha em Curitiba as tradições do Rio Grande do Sul, com reuniões culturais, entre outras atividades.

terra de todas as gentes’, todos os dez itens do programa de inauguração do auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, foram cumpridos com grande sucesso de público.” (O Estado Do Paraná, 18/03/1975, p. 4) Pode-se perceber duas informações importantes neste recorte: a primeira diz respeito a remontagem da peça teatral realizada em dezembro do ano anterior, especialmente para a reinauguração do grande auditório do Teatro Guaíra; por outro lado, há de se perceber a insatisfação do colunista Aramis Millarch no que diz respeito ao retorno do público no espetáculo teatral, sendo este aquém do sucesso atingido pelas demais iniciativas da Fundação Teatro Guaíra.

Conforme foi possível perceber, nos anos seguintes ao da institucionalização, a estrutura do Festival se transformou gradativamente, sendo recebido em outros palcos⁷³ e divulgado por outras agências. Além disso, cabe assinalar a variação constante do nome do evento: “Festival Folclórico Internacional” (1959), “Festival Folclórico do Paraná” (1961), “Festival Folclórico e de Etnias” (1961-65), até retornar ao nome de origem em 1966. A criação de órgãos estatais fomentou a discussão sobre os objetivos do Festival, transferindo em parte o seu perfil do viés da cultura para o turismo. Nesse período, o Festival encontrou dificuldades no relacionamento com as secretarias do Estado. As decisões de entidades particulares – como o caso explorado pela concessão do ginásio da Sociedade Thalia –, além da mudança de postura sobre as receitas do Festival – pela necessidade em utilizar a receita do evento para quitar o seu saldo – acabou tirando do foco o seu intento assistencialista.

Ao mesmo tempo, como vimos, surgiram discussões sobre o papel do Festival no estado, a partir da estratégia de apropriação do folclore por Victorino Antônio Boff, discutia-se sobre a noção de folclore que estava em jogo no evento, sendo que ele foi progressivamente mudando de foco para o Turismo cultural. Enfim, em meio a este cenário, o grupo composto pelos dirigentes dos grupos folclóricos se organizou para fundar a Aintepar.

Com a fundação da Aintepar, os grupos conseguiram se organizar, mediando conflitos e unificando os discursos na busca por outras formas de apoio com o Estado. A partir da sua décima oitava edição o Festival viria a ser realizado exclusivamente nos auditórios do Teatro Guaíra. Este apoio se resumia então ao empréstimo das salas de espetáculo. O Festival neste formato irá durar até meados do ano de 1986, quando o grupo constituído pelos dirigentes da Aintepar definiu novos critérios de acesso ao evento.

⁷³ Auditório do Colégio Estadual do Paraná (1958); Ginásio Tarumã (1966-68), Teatro Guaíra (1959, 1962-64, 1973-2013) Auditório da Sociedade Thalia (1960, 1970-72)

3.4 OUTRAS TRANSFORMAÇÕES DO EVENTO

Na década de 1980 o Festival passou por sua última grande transformação, a mudança definitiva do nome para “Festival Folclórico e de Etnias do Paraná”. Conforme o quadro abaixo, observamos a participação dos grupos no decorrer desta década.

19ª Edição (08/1979)	20ª Edição (08/1981)	23ª edição (08/1984)	27ª edição (08/1988)
<u>20 de agosto</u> Junak (Polonês) Grupo folclórico Polonês do Paraná (Polonês)	<u>21 de Agosto</u> Querência do Sul (CTG) Nikkei (Japonês) Alma Lusa (Português) Junak (Polonês)	<u>20 de agosto</u> Nikkei (Japonês) Dante Alighieri (Italiano) <u>21 de Agosto</u> Junak (Polonês) <u>22 de Agosto</u> Grupo folclórico Ucraniano de Curitiba (Ucraniano)	<u>15 de Agosto</u> Junak (Polonês) <u>16 de Agosto</u> Wisła (Polonês) <u>17 de Agosto</u> Dante Alighieri (Italiano) <u>18 de Agosto</u> Rio Branco (Germânico)
<u>21 de agosto</u> Alma Lusa (Português) Kineret (Israelita)	<u>22 de Agosto</u> Gralha Azul (CTG) Grupo Romeno (Romeno) Castrolanda (Holandês) Rio Branco (Germânico) Grupo folclórico Polonês do Paraná (Polonês)	<u>23 de Agosto</u> Rio Branco (Germânico) Gralha Azul (CTG) <u>24 de Agosto</u> Cartrolanda (Holandês) Querência do Sul (CTG) <u>25 de Agosto</u> 20 de Setembro (CTG) Alma Lusa (Português)	<u>19 de Agosto</u> Castrolanda (holandês) Querência do Sul (CTG) <u>20 de Agosto</u> Alma Lusa (Português) <u>21 de Agosto</u> Nikkei (Japonês) <u>22 de Agosto</u> Barvinok (Ucraniano)
<u>22 de Agosto</u> 20 de Setembro (CTG) Gralha Azul (CTG)			
<u>23 de Agosto</u> Castrolanda (Holandês) Grupo folclórico Ucraniano de Curitiba (Ucraniano)	<u>23 de Agosto</u> 20 de Setembro (CTG) Dante Alighieri (italiano) Kineret (Israelita) Grupo folclórico Ucraniano de Curitiba (Ucraniano)	<u>26 de Agosto</u> Grupo folclórico Polonês do Paraná (Polonês)	
<u>24 de Agosto</u> Rio Branco (Germânico) Dante Alighieri (Italiano)			

Quadro 2: Relação de grupos folclóricos em algumas edições do Festival na década de 1980

Em primeiro lugar, há que se destacar um detalhe referente à cronologia do evento. Como já observamos nos item anterior, existem algumas lacunas na organização do evento que precisaram ser organizadas a fim de reconstituir esta ordem cronológica das edições do Festival. Utilizando como exemplo a edição de número 19, realizada em 1979, cabe explicar que esta edição ocorreu exatamente vinte anos depois da primeira edição oficial do Festival (realizada pelo Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e da Cultura do Estado do Paraná), e vinte e um anos depois daquela apresentação que inaugurou o evento (organizada pelo CAHS e pela LSCC). Neste entremeio encontramos mais um acontecimento referente a apresentação do espetáculo *Paraná, terra de todas as gentes* (1974/75), que nos indica uma primeira lacuna na organização das edições em nível cronológico. Adiante, cabe ressaltar que a edição seguinte do evento só foi realizada no ano de 1981. Isso se deu em função do cancelamento do evento no ano anterior, em virtude da visita do Papa João Paulo II a cidade de Curitiba. Este evento é lembrado por todos os grupos que participaram da recepção ao Papa, realizada no estádio Major Antônio Couto Pereira, o que também podemos observar na imagem abaixo,



Figura 8: O Papa João Paulo II cumprimenta uma menina com trajes folclóricos após a sua apresentação no estádio Couto Pereira em Curitiba (Arquivo: Paraná On-line⁷⁴, 06/07/1980)

Logo, a confusão sobre o porquê do Festival existiu há vinte e um anos e estar em sua décima nona edição no ano de 1979, além de ter passado despercebida pelos nossos atores, também foi simplesmente ignorada pelos seus organizadores na edição deste ano⁷⁵. Por outro

⁷⁴ Fonte: <http://www.parana-online.com.br/editoria/policia/news/382429/> - acessado em 01/03/2014.

⁷⁵ Na edição deste ano do Festival, foi preparado um texto de abertura dos espetáculos dos grupos folclóricos que indicava claramente, “Todos os anos, ininterruptamente, a Aintepar realiza o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra, apoiado pelo Governo do Estado e a Secretaria da Cultura. Este evento envolve os grupos folclóricos associados à Aintepar, representando onze etnias, cerca de 30.000 espectadores e

lado, a defasagem numérica nesta ordem cronológica do evento se resolveu quando nos detivemos na análise deste material em conjunto com os nossos interlocutores.

Outra informação relevante para este período, conforme observamos em nossa pesquisa anterior (Köhler, 2010) é que o Festival Folclórico Internacional utilizou essa nomenclatura pela última vez em agosto de 1985⁷⁶. O motivo da mudança do nome já vinha sido discutido durante toda a existência do evento, mas somente neste ano a Aintepar havia tocado no assunto com maior propriedade, “*veja bem, se você fala de folclore internacional, é obvio que você não está falando do folclore nacional, não é?!*” (Rogério Figueiredo, entrevista realizada em 11 de fevereiro de 2010, para pesquisa anterior.)

Segundo Rogério Figueiredo, na década de 1980, a presença do folclore brasileiro no Festival ainda era grande. Logo, não se podia mais deixar de lado que a nomenclatura do Festival deixasse a cultura nacional de lado em detrimento da cultura exterior. Assim, por deliberação da assembleia da Aintepar foi decidido que, “*os grupos envolvidos com o Festival se reuniram um dia para discutir o nome, e ficou decidido que o Festival iria mudar de Festival Folclórico Internacional, para Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Mas isso não foi nada alarmante, foi só uma reunião.*” (Elmar, entrevista cedida no dia 02 de fevereiro de 2010, para pesquisa anterior.)

Porém, com base nas indicações dos nossos interlocutores durante o processo de inserção em campo na edição do Festival do ano de 2013, percebemos que essa mudança não foi isenta de conflitos. Segundo uma das dirigentes da primeira gestão da Aintepar, a mudança de nome foi motivo de resistência por parte de um grupo de diretores da associação, pelo fato de que a inclusão do folclore regional transformaria a forma do público ver o evento,

Eu fui a primeira secretária da Aintepar, e já no nosso primeiro ano de gestão nós (eu e meu marido [que foi o primeiro tesoureiro da associação]) tivemos que enfrentar uma briga muito grande com a direção da Aintepar. Eles não queriam mudar o nome do Festival, porque o que chamava atenção do público era o ‘colorido internacional’. Mas a gente brigou, porque todo mundo que representa o folclore tem que participar do Festival (...) No final das contas, a gente fez chantagem, dissemos que não participaríamos do Festival se os CTG’s não participassem também, aí alguns diretores concordaram com a gente, e a gente acabou mudando o nome. (Odisséia entrevista cedida no dia 23 de março de 2013)

aproximadamente 1.500 pessoas ligadas diretamente com os grupos que se apresentam.” (Texto de Abertura do evento, 2013)

⁷⁶ Nos jornais pôde-se observar “Festival: Festival tem o início hoje (...) começa hoje às 21 horas no auditório Bento Munhoz da Rocha Neto do Teatro Guaíra, o 24º Festival Folclórico Internacional do Paraná”. (Gazeta do povo, 17/08/1985, [s.p])

Conforme ainda veremos adiante, apesar dos argumentos estarem colocados em relação a proposta de realização de um evento que evidencie o “colorido internacional”, os motivos que distanciaram os CTG’s, do Festival estavam mais ligados às formas de organização dos grupos do que das manifestações folclóricas que eram apresentadas no palco. Um destes motivos para a pouca participação destes grupos na Aintepar, salientado pelo presidente da Aintepar, era o fato de que os grupos representantes do folclore brasileiro estavam engajados em outras associações⁷⁷, sobretudo pelos Centros de Tradições Gaúchas [CTG’s]. Esses últimos foram os mais lembrados pelo antigo presidente da Aintepar, na década de 70,

Um dos motivos é que eles não gostavam muito de seguir as normas que a Aintepar exigia, uns deram um calote, pois tinham que pagar uma taxa para Aintepar, e eles deixaram de pagar. Outros se filiaram a uma associação de folclore gaúcho que não permitia que eles fizessem parte da nossa associação. Os demais eram muito familiares, por exemplo o grupo gralha azul, quando a família resolveu se aposentar a coisa descambou, assim como aconteceu recentemente com um grupo folclórico que foi formado, sobreviveram uns dois ou três anos e infelizmente se desligou da associação. Foi o grupo folclórico Casa de Portugal no ano passado [grupo dissidente do grupo folclórico português Alma Lusa]. (Elmar, entrevista realizada em novembro de 2010, para pesquisa anterior)

Segundo Elmar, o primeiro argumento sobre a pouca participação deste tipo de grupo na Aintepar era o fato de não existir somente uma instituição destinada à promoção do folclore nacional. Em segundo lugar, o apoio do Governo do Estado para a associação era condicionado pelo sucesso do evento, o que fez a Aintepar se tornar taxativa acerca do uso das suas regras. Isso fez com que os grupos mais flexíveis, de veia familiar, ou aqueles menos organizados abandonassem a associação.

Em outra ocasião, conversando com um ex-integrante da Aintepar durante a apresentação do grupo folclórico italiano, no dia 11 de julho de 2013, foi confidenciado que alguns integrantes da direção da Aintepar não queriam os brasileiros no Festival, pois “naquele tempo (e ainda hoje eu acho, só que talvez um pouco menos) tinha uma rivalidade gigante entre os CTG’s. Aí eles marcavam de se encontrar no final da apresentação um do

⁷⁷ Segundo Rogério Figueiredo, em entrevista realizada para nossa pesquisa anterior, “Não é que não houve grupos brasileiros no Festival, sempre houve vários. Teve o CTG sociedade 20 de setembro, o CTG Querência do sul, o centro de tradições populares General Carneiro, A associação tradicionalista Gralha Azul, mesmo hoje, ainda temos o CTB (centro de tradições brasileiras) do clube Santa Mônica. O problema[...] é que eles nunca obedeciam as nossas regras. Daí boa parte deles saiu por má gestão, outros entraram em outras associações e deixaram o Festival de lado.” (11/11/2010, para a pesquisa anterior)

outro pra ‘sair na porrada’. Mas era uma coisa absurda, chegavam a parar na polícia de vez em quando.” (Fabiano, entrevista cedida em 11/07/2013)

Por outro lado, segundo nosso interlocutor, apesar do argumento dos diretores da Aintepar justificarem o receio em integrar definitivamente estes grupos no seio da Aintepar, eles tinham que lidar com este problema também em outros grupos folclóricos. Segundo Fabiano, *“o problema da Aintepar é que todo mundo briga com o ego um do outro. Quem mais criticou os CTG’s foi [fulano], que era diretor de um grupo folclórico [eslavo]. E a gente fazia a mesma coisa que os gaúchos no caminho pra sede do Barvinok!”* (Fabiano, entrevista cedida em 11/07/2013)

Após uma reunião de organização, a direção da Aintepar acabou optando por mudar o nome do Festival. Contudo, os conflitos ainda seguiram na edição do ano de 1986. Segundo a secretária da Aintepar na época,

E não é que me fizeram “macumba” naquele ano. Quando a gente foi fazer a primeira apresentação no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, o nosso grupo ia se apresentar logo depois dos gaúchos. Você acredita que o menino que tava fazendo a dança dos facões errou a mira e decepou o dedo do colega. Não chegou a arrancar fora, mais foi por pouco. Foi horrível, o sangue espalhado por todo o chão [palco] do teatro (...) E para piorar, adivinha quem foi a primeira pessoa que pisou naquela poça de sangue e escorregou de bunda no chão [palco] do teatro lotado? Eu! (Odisséia entrevista cedida no dia 23 de março de 2013)

Enfim, apesar dos percalços, desencontros e atritos, o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná passou por um processo de consolidação que durou cerca de vinte e oito anos, dividido em vinte e cinco edições. Nesse período o evento se deparou com a mudança de cenários, de regimes políticos, de nomes e de grupos participantes. Porém, algumas de suas características se conservaram, e, depois de algum tempo, se afirmaram enquanto um objeto de atração cultural da cidade de Curitiba.

Voltando ao quadro anterior, podemos observar também que o Festival parece ter sofrido uma mudança gradual no seu modelo de apresentações. Podemos perceber um aumento progressivo no volume de dias de apresentação, bem como de grupos participantes. Se no ano de 1979 o Festival era realizado em três dias de apresentação por nove grupos diferentes, ao final deste período as datas para os espetáculos dos grupos folclóricos aumentavam para oito noites, com pelo menos doze grupos participantes.

Outra informação que merece destaque é a organização dos grupos de menor porte, que já se articulavam a fim de dividir uma noite de espetáculo com outro grupo filiado a

Aintepar. Por outro lado, podemos observar a presença de grupos com um maior tempo destinado às suas apresentações, é o caso dos grupos folclóricos eslavos (*Junak*, *Wisła* e Ucrâniano de Curitiba) – 1984/88, e dos grupos folclóricos, português (*Alma Lusa*), Germânico (*Alte Heimat*) e Italiano (*Dante Alighieri*) - 1988, que dispunham de noites inteiras para as suas apresentações.

Por fim, cabe assinalar a presença de grupos folclóricos representantes do folclore “nacional”⁷⁸, é o caso dos grupos folclóricos *Querência do Sul*, *Vinte de Setembro* e *Associação Tradicionalista Gralha Azul*. Além destes, entre os anos de 1984 e 1986 foi convidado a participar do Festival o grupo *Fandango do Litoral*. Visto desta forma, percebemos um afluxo de grupos representantes do folclore nacional em um período contemporâneo a mudança definitiva do nome do evento. Como já observamos anteriormente, esta articulação se deu a partir de uma disputa entre os grupos folclóricos afiliados a Aintepar, e foi resolvida, segundo os nossos interlocutores, pela falta que se fazia presente em identificar o perfil dos grupos, pela ausência da referência ao folclore nacional. Apesar da atitude reticente da Aintepar, cuja diretoria via com preocupação o perfil dos integrantes de grupos folclóricos “brasileiros” como “briguentos” (Fabiano, grupo *Junak*); que “não cumpriam os seus compromissos com a Aintepar” (Elmar, Grupo *Wisła*), pelo fato de que “eles nunca obedeciam as nossas regras” (Rogério, Grupo *Barvinok*). Por outro lado, houve um movimento intenso de defesa destes grupos, “*No final das contas, a gente fez chantagem, dissemos que não participaríamos do Festival se os CTG’s não participassem também*” (Odisséia Grupo Italiano e Alemão).

Também é curioso perceber que esta discussão se deu prioritariamente entre representantes de grupos de grande porte. Como nos disse Fabiano, sobre o comportamento agressivo dos CTG’s, em contraste ao comportamento não tão divergente dos integrantes de grupos eslavos (da reiterada crítica a sua forma de condução, sobretudo quando relacionada aos compromissos com a Aintepar). Por outro lado, a defesa da inserção definitiva destes grupos no evento pela antiga secretária da Aintepar, integrante e colaboradora de dois grupos folclóricos, alemão e italiano respectivamente, nos indica a criação de uma arena em que se deu um conflito, e que apesar de ter sido resolvido de maneira pacífica, ainda sim não foi isento de questionamentos e desagradados.

⁷⁸ Por folclore nacional, há de se salientar o fato de que, em sua maioria, os seus grupos representavam as regiões do sul do País.

Para encerrar este capítulo faremos uma breve análise dos dois outros períodos que antecederam a edição deste ano do evento, utilizando como instrumento a mesma estratégia de leitura cronológica por meio do quadro comparativo entre os anos da sua realização.

3.4.1 Os anos 1990

Da mesma forma que no item anterior, apresentamos um quadro comparativo com algumas edições do evento, realizadas durante a década de 1990. Através deste quadro, será possível descrever algumas transformações relativas aos grupos folclóricos, bem como a relação entre estes dentro do cenário do evento.

Quadro 2.1: Relação dos grupos folclóricos em algumas edições do Festival na década de 1990

29ª Edição (08/1989) 9 noites de espetáculos	30ª Edição (08/1990) 10 noites de espetáculos	33ª edição (08/1993) 11 noites de espetáculos	39ª edição (07/1999) 11 noites de espetáculos
Abertura: Todos os grupos	Abertura: Todos os grupos	Abertura: Grupo convidado (Chinês - São Paulo)	<i>Barvinok</i> (Ucraniano)
Wisła (Polonês)	Dante Alighieri (Italiano)	<i>Alte Heimat</i> (Germânico)	Alma Lusa (Português)
Junak (Polonês)	<u>Castrolanda</u> (Holandês)	Alma Lusa (Português)	Wisła (Polonês)
<u>Os Lusíadas - Maringá</u> (Português)	<u>Poltava</u> (Ucraniano)	Wisła (Polonês)	<u>Neolea</u> (Grego)
<u>Ítalo-Brasileiro de Santa Felicidade</u> (Italiano)	Ítalo-Brasileiro de Santa Felicidade (Italiano)	<i>Barvinok</i> (Ucraniano)	<i>Alte Heimat</i> (Germânico)
Rio Branco (Germânico)	Wisła (Polonês)	Junak (Polonês)	<i>Nikkei</i> (Japonês)
Dante Alighieri (Italiano)	Junak (Polonês)	Poltava (Ucraniano)	Poltava (Ucraniano)
<u>Castrolanda</u> (Holandês)	<u>Nikkei</u> (Japonês)	Ítalo-Brasileiro de Santa Felicidade (Italiano)	<u>Original Einigkeit Tanzgrupp</u> (Germanico)
<u>Poltava</u> (Ucraniano)	<u>Querência do Sul</u> (CTG)	Centro Espanhol do Paraná (Espanhol)	Junak (Polonês)
<i>Barvinok</i> (Ucraniano)	Alma Lusa (Português)		<u>Castrolanda</u> (Holandês)
<i>Nikkei</i> (Japonês)			

Alma Lusa (Português)	Rio Branco (Germânico)	<u>Castrolanda</u> (Holandês)	Centro Espanhol do Paraná (Espanhol)
	<i>Barvinok</i> (Ucraniano)	<u>Nikkei</u> (Japonês)	<u>CTG Querência Santa Mônica</u> (CTG)
		Dante Alighieri (Italiano)	Encerramento: Todos os grupos

De início, precisamos retomar um fenômeno que estava em processo já na década anterior, que diz respeito à definição do nome para os grupos folclóricos afiliados à Aintepar. Observando o quadro anterior, percebemos essa mudança quando, no ano de 1988, o Grupo Folclórico Ucraniano de Curitiba passou a ser chamado de *Barvinok*. O mesmo já poderia ser observado no início da década anterior, com os grupos folclóricos, Polonês do Paraná (que em 1987 veio a se chamar *Wisła*) e Associação de Canto e Dança *Junak*. Além destes, veremos transformações no evento na medida em que outros grupos vão se integrando ao Festival, representando as mesmas etnias que já estavam presentes no evento anos antes.

Na década de 1990, as transformações do evento são tributárias de estratégias de negociação dentro dos próprios grupos folclóricos, que por motivos os mais diversos – geralmente ligados a conflitos de interesse entre os seus integrantes – acabaram por se dividir em outras associações. Desta forma, vemos nascerem grupos como: *Poltava* (1981), *Original Einighkeit Tanzgrupp* (1991) e Ítalo-Brasileiro de Santa felicidade (1986) – fruto da cisão com os grupos *Barvinok*, Rio Branco (que na época passou a se chamar *Alte Heimat*) e *Dante Alighieri*, respectivamente. Além destes, podemos incluir os grupos poloneses citados a pouco, o grupo folclórico Polonês do Paraná – *Wisła*, que nasceu da dissociação com o seu anterior, a Associação de Canto e Dança da União Juventus, *Junak*.

Sobre a divisão dos grupos e da inclusão de um nome, é sabido que o primeiro grupo folclórico a se dissociar, foi o da União Juventus – *Junak*. Em função de desentendimentos entre os integrantes do coral e membros da direção do grupo, estes primeiros se desligaram da associação, pedindo auxílio para outras entidades representativas da etnia polonesa. Graças ao apelo de Tadeusz Morozowicz, o Grupo Folclórico Polonês do Paraná encontrou sua nova sede na sociedade *Tadeusz Kutuszkó* (situada no Largo da Ordem), no início da década de 1960. Os desentendimentos continuaram ao longo dos anos seguintes, até que em meados do ano de 1969, explicando os motivos para tal tomada de atitude, o segundo grupo publicou uma “nota de esclarecimento” em um dos cadernos do jornal “O Estado do Paraná”,

Com a finalidade de bem informar a opinião pública e para preservar o bom renome e alto conceito artístico conquistados através de vários anos de brilhantes atuações no cenário Nacional, a Diretoria do Grupo Folclórico Polonês do Paraná vem a público esclarecer o seguinte [...] depois que, no ano de 1967 o Grupo Folclórico Polonês do Paraná saiu da Sociedade União Juventus, esta tratou de formar, dentro do Departamento específico, e seu próprio conjunto folclórico, o qual na publicidade desenvolvida em torno do mesmo, assume as variadas denominações de Grupo Folclórico Polonês, Grupo Folclórico União Juventus e também Grupo Folclórico Polonês União Juventus. Este é, pois, o segundo conjunto, pertencente à Sociedade União Juventus, com vida nova, direção artística nova, realizações iniciadas em 1967. Eduardo Zelak (O Estado do Paraná, 30-07-1969, [s.p.])

A resposta desta nota surgiu no ano seguinte, quando da apresentação do grupo folclórico da União Juventus. Em seu texto de abertura o grupo se apresentava,

Fundado em 3 de Janeiro de 1960, o Grupo folclórico Polonês da União Juventus descreveu uma brilhante trajetória de grandes realizações, edificando um patrimônio Artístico que já é tradição no cenário da arte e cultura do povo paranaense, com ampla divulgação em Estados do Território Brasileiro. Assim, desde a sua fundação, o Grupo Folclórico Polonês da União Juventus participou de todos os festivais folclóricos organizados anualmente pelo Departamento de Cultura do Estado do Paraná. (Programa do décimo segundo Festival Folclórico Internacional, agosto de 1970)

Dentre todas as cisões entre grupos folclóricos, uma das mais polêmicas certamente foi a que envolveu os grupos folclóricos representantes da etnia polonesa, justamente pelo fato de os dois grupos serem os únicos a assumirem a mesma data para sua fundação. Além disso, há de se adicionar o fato de que o conflito entre ambos fora noticiado pelas mídias da época, sendo duramente rebatido no texto de abertura nas suas noites de apresentação. Ainda na edição deste ano o conflito não foi resolvido, sendo que ambos os grupos mantêm em seus textos de apresentação a mesma data de fundação.

Um segundo ponto que deve ser levado em consideração neste período é o desligamento de grupos como o Romeno (que só teve uma participação no Festival), do Centro Israelita do Paraná – *Kineret* (que retornou por um curto período nos anos 2000) e Lusíadas da cidade de Maringá (cuja participação também foi reduzida), afora os grupos representantes do folclore brasileiro, os quais já foram mencionados no item anterior: Vinte de Setembro, Fandango do Litoral e Gralha Azul. O último destes grupos a se desvincular da Aintepar foi o CTG Querência do Sul, que no ano de 1990 realizava a sua última participação no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná.

Por outro lado, vemos a incorporação de alguns grupos mais recentes como: O Centro Espanhol do Paraná, o grupo folclórico da Associação Helenica do Paraná – *Neolea*, e o CTG Querência Santa Mônica. Este último sendo convidado no ano de 1999 para realizar uma apresentação no evento que já não recebia representantes do folclore brasileiro desde o início da década. Sobre o seu convite, a atual diretora do grupo nos relatou:

Nós fomos convidados para fazer uma apresentação do CTG no Festival. Na época a gente dividiu noite com o grupo italiano. O diretor da Aintepar, na época era o Rogério Figueiredo, do Barvinok, disse que o Festival era bem representado pelos grupos de CTG e de Fandango, mas que fazia tempo que ninguém se apresentava no Festival. Daí a gente apresentou, e ele disse que tinha gostado da gente porque a gente falava de outras coisas além do CTG [...] Daquela apresentação, lá de 99, a gente foi convidado no ano seguinte para participar da Aintepar. Mas eles queriam que a gente desse a cara do Brasil para o Festival. Daí veio a ideia de mudar o nome do nosso grupo – só para o caso do Festival – para Centro de Tradições Brasileiras do Clube Santa Mônica. Desde então estamos por aqui! (Helenita, entrevista realizada em 09 de julho de 2013)

Como podemos observar, apesar dos esforços realizados por alguns membros da direção da Aintepar, ainda houve dificuldades para que os grupos folclóricos representantes do folclore nacional participassem do Festival. Após um longo período de ausência, 1991 a 1998, o primeiro representante do folclore nacional no Festival foi o CTG do Clube Santa Mônica. Após da sua apresentação inaugural no evento, foi convidado a participar da Associação Interétnica do Paraná com o nome de Centro de Tradições Brasileiras (CTB).

Desta forma, foi possível resolver em definitivo um problema ligado a presença deste grupo no contexto do Festival, pelo fato de que, desde este ano o CTB do Clube Santa Monica se divide entre as atividades do Clube, os Campeonatos de Invernada e o Festival Folclórico e de Etnias, estando presente em todas as suas edições até o ano de 2013. Já os critérios utilizados para a composição do seu repertório serão discutidos na segunda parte desta pesquisa, quando analisarmos as formas como o folclore é representado pelos grupos na edição deste ano do Festival. Por hora, o que cabe expor aqui é o fato de que o aparente acréscimo de grupos folclóricos no contexto do evento é tributário dos movimentos de cisão e reorganização dos grupos folclóricos já presentes no evento há bastante tempo.

No último item do quadro apresentado acima, cabe assinalar duas mudanças na estrutura de apresentação do Festival que contribuíram para definir a forma como ele é apresentado nos dias de hoje. Ambas as circunstâncias foram largamente comentadas durante

as primeiras reuniões da Aintepar no ano de 2013, e serão aqui resgatadas a título de ilustração.

A primeira delas diz respeito à abertura do evento. Entre os anos de 1990 e 1998 (com exceção do ano de 1993, cuja estreia foi feita pelo grupo folclórico Chinês da cidade de São Paulo), o Festival inaugurado com uma apresentação coletiva com todos os grupos folclóricos no primeiro dia do evento. Neste dia, cada grupo folclórico escolhia uma dança do seu repertório para ser apresentada junto com os demais. Essa estratégia era vista pela direção da Aintepar como um objeto de atração de público para as demais noites do evento. Segundo Elmar, durante uma conversa gravada antes da primeira reunião da Aintepar no ano de 2013, o presidente do grupo Polonês dizia, *“Era interessante deixar os grupos se apresentarem no primeiro dia, porque o público ia em busca daquele que eles achassem melhor no resto da semana.”* (durante conversa no dia 20 de fevereiro de 2013)

Contudo, esta opinião não era compartilhada por todos os dirigentes da Aintepar, sendo que uma experiência foi realizada no ano de 1999, quando ao invés de uma noite de abertura, os grupos folclóricos se organizaram para fazer o encerramento do Festival. O resultado desta mudança foi a criação de um ambiente de confraternização entre os grupos. Segundo Edinei., na mesma conversa com Elmar, *“eu prefiro fazer no encerramento porque a gente não tem a obrigação do espetáculo nos dias seguintes. Tipo, já foi, aí é mais pra gente confraternizar mesmo, o clima fica mais leve no palco!”* (durante conversa no dia 20 de fevereiro de 2013).

Para todos os efeitos, em ambas as situações havia um bom volume de público, sendo que boa parte dele era composto por integrantes de grupos folclóricos. Segundo o nosso primeiro interlocutor, *“o problema de fazer noite de gala [com todos os grupos] é que o grupo que não dançou ainda está esperando na plateia, e isso ocupa muito espaço [...] é claro que noite com todos os grupos vai lotar o Guaíra, temos em média quinze grupos no Festival, e vinte pessoas por grupo para dançar, só aí já enche o primeiro balcão do Guairão!”* (idem)

Por outro lado, na edição deste ano do evento, a direção da Aintepar estava reconsiderando colocar uma noite de abertura do Festival com todos os grupos folclóricos dançando, mas essa proposta foi recusada por alguns dirigentes, que se diziam preocupados com a opinião da audiência a respeito de uma noite de abertura. Alguns diziam *“se eu fosse plateia, e assistisse a abertura do Festival, ficaria satisfeita por ter assistido a todos os grupos folclóricos em uma noite, e não voltaria mais!”* (Blanca, 20 de fevereiro de 2013).

Esta opinião circulou com entre alguns diretores de grupos folclóricos na primeira reunião, mas logo foi contestada por outros integrantes da mesa diretiva da Aintepar, *“Olha gente, isso já aconteceu em anos anteriores e eu acho que o resultado serviu muito mais como divulgação das apresentações que estão por vir no Festival, do que isso de ‘um pouco de tudo tá bom!’”* (diretora de um dos grupos folclóricos Italianos). Outro dirigente complementou dizendo, *“é verdade, no nosso grupo folclórico, por exemplo, a dança de abertura é um convite ao público para assistir a um belo espetáculo [...] seria como um cardápio que a plateia poderia escolher o seu prato favorito.”* (Elmar, Ib.)

O assunto gerou polêmica quando os integrantes começaram a discutir sobre os grupos folclóricos que seriam beneficiados por essa abordagem de atração do público. *“Bom, se for assim, não tem como a gente competir com o pessoal do ucraniano. Porque é óbvio que o público vai gostar mais de ver aqueles homens fazendo acrobacia no palco, do que nós que temos um apelo mais tradicional. Os ucranianos dão show!”* (pessoa não identificada, Ib.). A conversa seguiu por mais alguns minutos, até que o presidente da mesa diretiva da Aintepar argumentou sobre a possibilidade de mudar a proposta da noite de abertura para outra, a de encerramento.

A situação levantada por esta discussão sobre as datas de abertura ou encerramento do Festival já estava informada na organização do evento no ano de 1999. Percebendo que a estratégia de divulgação do evento para o público que desconhece o Festival seria injusta para alguns grupos, a Aintepar decidiu realizar somente noites de encerramento desde o ano de 1999. Mesmo com o interesse de alguns grupos para que se fosse avaliado o retorno da prática anterior, ainda assim ficou decidido que, na edição do ano de 2013 o Festival manteria a sua estrutura final.

Outra transformação que merece destaque é referente à data de realização do Festival, pois nas duas últimas décadas o Festival havia sido realizado sempre no mês de Agosto. Já no ano de 1999 o evento foi transferido para o mês de Julho. Segundo Elmar, a mudança de data para a realização do evento estava ligada a interesses econômicos da Fundação Teatro Guaíra. Dizia ele que

Agosto dava movimento no Teatro, tinha bastante gente interessada em fazer espetáculo em Curitiba. Curitiba é cidade metida a artística. Aí a Fundação mudou a gente para o mês de Julho. Pensa bem, mês de férias escolares, tá todo mundo viajando, a cidade fica vazia. Como diminuía a procura destes artistas pra fazer espetáculo aqui, eles resolveram mudar a gente pra ganhar mais dinheiro (em conversa realizada no dia 20 de Fevereiro de 2013)

Durante a reunião da Aintepar no mesmo dia, foi discutido sobre esta mudança de datas também. Segundo o nosso relato de campo sobre a reunião onde surgiram estas temáticas, apontava alguns argumentos sobre a mudança de datas para a realização do Festival,

*Reunião da Aintepar para a escolha de datas para apresentação no Festival
– 20 de Fevereiro de 2013*

“...Antes de seguir adiante, o presidente da mesa diretiva advertiu para que os grupos ficassem em alerta com relação às datas para a realização do evento no ano de 2014. Pois, sendo ano de copa do mundo (a ser realizada no Brasil), e considerando que o Festival aconteceria nas mesmas datas correspondentes aos jogos, a secretaria de cultura do estado assinalou possíveis mudanças, de modo que o FeFEPr poderia ser adiado para o mês de agosto. Este fato foi muito bem visto pelos integrantes da Aintepar, que há tempo reclamam o retorno do evento para este mês, apontando para tal uma lista de motivos: em primeiro lugar, é correspondente ao dia do imigrante, que é comemorado no mês de agosto; em segundo lugar, por não ser em período de férias, não é preciso concorrer com eventos paralelos, férias escolares, e viagens, que impedem os integrantes dos grupos chamarem público para assistir ao evento; em terceiro lugar, o período de férias de julho seria um momento positivo para arrematar os repertórios, sendo que os grupos estariam mais bem preparados para o espetáculo.” (Diário de campo, reunião do dia 20 de Fevereiro de 2013)

Como podemos observar, a mudança da data de realização do evento apresentou uma série de dificuldades a serem resolvidas pelos grupos folclóricos. Em primeiro lugar, a frustração em saber que o seu evento havia sido transferido pelo pouco retorno financeiro para a Fundação Teatro Guaíra. Em segundo lugar, por ser período de férias, e a maioria dos integrantes destes grupos ser composta por escolares, existe uma concorrência com as famílias dos integrantes para que quaisquer viagens ou planos familiares sejam realizados após a apresentação no Festival. Em terceiro lugar, perdeu-se um importante período de ensaios gerais, os quais poderiam preparar melhor os grupos folclóricos para as apresentações nas noites do evento.

Novamente temos algumas indicações sobre as formas como os grupos compreendem o uso do folclore para uma boa apresentação no evento. Contudo, deixaremos esta discussão para a segunda parte desta pesquisa. Além desta importante anotação, é preciso perceber que a relação entre os integrantes dos grupos folclóricos afeta também o seu círculo familiar. O caso da mudança de datas para a realização do evento explicitou uma das implicações da prática da dança folclórica no contexto da cidade.

Pensando no período relativo às férias escolares, os integrantes de grupos folclóricos enquadrados nesta faixa etária estariam comprometidos com o Festival, seja por se tratar de um período para ensaios gerais (como ocorria até o ano de 1998), como um período de apresentações (a partir de 1999). Desta forma, as famílias que tivessem condições de organizar quaisquer atividades relativas a este período estaria sujeitas ao crivo dos grupos folclóricos, que estariam às vésperas do seu grande evento anual.

Em função destes compromissos, muitas vezes os familiares dos integrantes dos grupos folclóricos acabam participando das rotinas destes grupos, o que os levariam a se integrar a estas associações, seja como integrantes efetivos, seja como colaboradores. Para todos os efeitos, o círculo que envolve a prática da dança folclórica, sobretudo neste período, vai aproximar as famílias de integrantes das atividades relacionadas aos grupos folclóricos. Este tópico será mais bem discutido no capítulo seguinte, quando analisarmos os grupos folclóricos a partir da noção de rede de interdependências.

Por fim, cabe apresentar o último ciclo de transformações do Festival, nos anos 2000. Este período vai consolidar a presença dos grupos folclóricos que se apresentaram na edição do ano de 2013, bem como as últimas estratégias de organização do Festival pelos grupos folclóricos. Principalmente a inclusão das regras de divisão de noite entre os dois grandes auditórios do Teatro Guaíra: Salvador de Ferrante (ou Guairinha), e Bento Munhoz da Rocha (Guairão).

3.4.2 Os anos 2000

Vejamos, portanto, como se deu a organização dos grupos folclóricos no período que compreende o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná durante os anos 2000, pois é neste momento que o Festival vai receber uma última atualização. Esta ocorreu em meados de 2006, quando da iniciativa de alguns representantes para regular a presença das entidades envolvidas no Festival, bem como do uso dos espaços cedidos pelo Governo. Nesta data foram anexadas nos estatutos da Aintepar novas regras para o ingresso de entidades representativas dos grupos folclóricos, dentre elas: a partir deste ano só poderiam participar da associação dois grupos representantes de cada etnia; além disso, as entidades envolvidas no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná que acumulassem maior venda de ingressos e maior presença no dia de apresentação teriam asseguradas a escolha de datas para a edição do evento no ano seguinte, bem como a garantia da realização a noite única de espetáculo no grande

auditório do Teatro Guaíra (Bento Munhoz da Rocha – Guairão); às que obtivessem a menor receita, fariam os espetáculos no pequeno auditório (Salvador de Ferrante – Guairinha). (AINTERPAR, 2006) Este mecanismo surgiu para regular não somente a estabilidade do evento, assegurada pela Associação Interétnica do Paraná e pelas entidades governamentais (sobretudo pela Fundação Teatro Guaíra), como também a divisão dos espaços de apresentação pelos grupos integrantes.

Essa situação se manteve até a edição deste ano, onde, na abertura da reunião que antecedia o evento, no dia 23 de junho de 2013, o presidente interino da mesa diretiva da Ainterpar explicou aos presentes que a Fundação Teatro Guaíra tinha feito uma proposta para ser discutida com a associação,

nós temos datas disponíveis pro Guairinha, mas a nossa intenção seria a de não utilizá-las. O que nós temos são 14 noites no Guairão, com a possibilidade de devolvermos algumas noites pro Guairão. Mas como vocês sabem como é chato conseguir de novo depois de devolver, isso é uma coisa que a gente tem que pensar. (Rogério Flor)

Como já vimos acima, desde o ano de 2006 (segundo consta nos estatutos da Ainterpar), a Secretaria de Estado da Cultura havia cedido noites de espetáculo nos dois auditórios do Teatro Guaíra, pois havia muitos grupos que não tinham condições de angariar público suficiente para pagar o aluguel do Grande Auditório⁷⁹, outros não tinham condições de apresentar um repertório tão extenso, a ponto de ocupar os cento e dez minutos de espetáculo reservados aos grupos que apresentam em noite única. Uma discussão interessante surgiu sobre esta temática ao final da reunião, quando L. e Edinei, representante do grupo italiano Anima Dantis e Polonês do Paraná Wisła respectivamente, conversavam sobre os repertórios de seus respectivos grupos:

Edinei – quantos grupos vão dançar?

Lícia – Com o Isola [Del Sole] dezesseis, mas eu não sei como eles tão contando com o isola. Porque eles [es]tavam dançando com o Garibaldi. Dos sete pares do Garibaldi, dois são do isola.

Eu não consigo fazer noite única. Senão eu tenho que vender os meus filhos! As nossas crianças não vendem ingresso. Além disso, ano passado a gente

⁷⁹ Até a década de 1980, a secretaria de cultura do estado do Paraná oferecia o teatro gratuitamente para os grupos nas semanas do Festival. Segundo um dos interlocutores, o presidente do grupo polonês (Elmar) “Tinha um trato (claro que não por escrito), de que quando a gente participou da reinauguração do Teatro Guaíra [após a sua segunda reforma], tinha sido nos dito que nós teríamos os palcos do teatro sempre abertos para o Festival folclórico. Porque nós tínhamos inaugurado o teatro na peça ‘Paraná, terra de todas as gentes’” E como já vimos no tópico sobre o histórico do evento, o mesmo dirigente afirmou que “O vínculo com a secretaria de cultura continua. Mas especificamente com o Festival, eles pararam de ajudar, não ajudaram em mais nada. E hoje em dia eles inclusive cobrar pra gente usar o Teatro Guaíra”

teve que conseguir um ônibus pra levar os pais das crianças pra assistir. Tivemos que dar pros pais os ingressos.

...A gente tem programa pra duas noites, mas não tem como fazer noite inteira! Pena que não cabe nos 50 minutos, mas ainda bem que agora a gente tá com programa sobrando. Houve tempo que a gente não sabia o que inventar pra dar os 50 minutos.

Edinei – *nós também nos últimos anos temos tido sorte. Tem danças que ficam cinco, seis anos fora do programa. Hoje nós temos o infantil, juvenil, mantemos o contato com o Wiosna (grupo de Campo largo), porque tem surtido bons frutos pro nosso grupo.*

Uma das estratégias utilizadas pelos grupos que tinham interesse em fazer um espetáculo de maiores dimensões, era a de dividir noite com outro grupo de pequeno porte (seja pelo número de integrantes, como pelo volume do seu repertório)⁸⁰. Por outro lado, outros grupos se reuniam em várias associações, apresentando seus repertórios em uma única noite no auditório (é o caso dos grupos italianos *Piccola Itália*, *Giuseppe Garibaldi* e *Isola Del Sole*). Existem ainda os grupos que se organizam dentro de uma única associação (como por exemplo, a associação Nipo-brasileira, o grupo Espanhol e o grupo Árabe).

A partir dos acordos entre os dirigentes dos grupos que dividiram noite, ficou acertado de que todos os grupos fariam as suas apresentações no grande auditório do Teatro Guaíra. Pois, a possibilidade de ganhar um grande número de noites à disposição no ano seguinte seria maior, e se houvesse uma demanda para o retorno ao pequeno auditório, era certo de que a secretaria de cultura teria condições de possibilitar para qualquer eventualidade.

O que se quer mostrar é que as mudanças ocorridas no transcorrer da existência do evento, no que diz respeito a entrada e saída de grupos não mudou em nada sua estrutura de apresentações, sendo que no máximo as ampliou. As eleições respeitaram a mesma estrutura desde a fundação da Aintepar, e a presença dos grupos só foi regulada a partir do momento em que a associação determinou o acesso de no máximo dois grupos representantes para cada etnia em seu órgão regulador. “fizemos isso como um meio de controlar o acesso dos grupos, tinha muita gente interessada só no dinheiro do teatro, e a Aintepar não era um oba oba. Tínhamos regras sérias para seguir.” (Elmar, entrevista realizada para pesquisa anterior, em 2010)

Por outro lado, na edição deste ano do evento se apresentaram cinco grupos folclóricos representantes da etnia italiana. Quando perguntamos sobre as razões para esta quebra de

⁸⁰ Esta prática se solidificou e, por sorteio, os grupos se organizaram para apresentarem seus programas na seguinte ordem (o Grupo Folclórico alemão – *Original Eignikeit Tanzgrupp*, dividiria noite com o grupo grego – *Neolea*; o Grupo Folclórico Holandês de Castrolanda dividiria noite com o CTB – do clube Santa Mônica; O grupo Boliviano dividiria noite com o Anima Dantis)

cláusula nos estatutos da Aintepar, o diretor da mesa diretiva da Aintepar argumentou, “*Isso aconteceu porque esse critério foi feito em um período posterior ao da entrada desses grupos na Aintepar, aí não seria justo ter de escolher dois deles para participarem do Festival.*” (Rogério Flor, reunião da Aintepar, 23 de junho de 2013). Esse comentário foi duramente criticado por um dos dirigentes de grupos folclóricos italianos na mesma reunião.

Desde aquela época eu disse que isso era um absurdo, como que nós vamos nos meter a fechar as portas para os grupos folclóricos. Isso não é um espetáculo de cultura? E nós não vamos permitir que quem produz cultura aqui tenha oportunidade de participar? Esse Festival tem que abrir as portas pra todo mundo que produz folclore nessa cidade! Isso que eu nem falei nada sobre os grupos que estão fora da cidade. (Diretor de um dos grupos folclóricos italianos. reunião da Aintepar, 23 de junho de 2013)

Esta discussão foi suscitada justamente para demonstrar como as tomadas de decisão dentro a Aintepar estão informadas a partir de uma rede de relações que nem sempre estão reguladas pelo consenso. Desde as primeiras edições podemos observar acontecimentos em que, os desacordos entre os grupos folclóricos entre si, e mesmo os integrantes dos próprios grupos levaram às últimas consequências os seus conflitos: seja cindindo com uma estrutura anterior, o que aumentou substancialmente o número de grupos folclóricos participantes do evento; seja em conflitos ligados ao desempenho no palco, como já salientamos sobre os grupos folclóricos eslavos e CTG's; seja na definição do nome do evento, ou dos seus locais de realização; até mesmo a relação com o Estado precisou ser repensada para que o evento pudesse ter continuidade no cenário da cidade. Porém, existe uma série de dispositivos dentro dos grupos folclóricos que acabam por regular esta relação, fazendo com que o evento permaneça vivo no cenário da cidade até os dias de hoje⁸¹.

A título de ilustração, apresentamos a seguir um quadro com a lista de todos os grupos ligados ao evento desde 1958, baseando este levantamento em suas datas de fundação oficiais. Além disso, colocamos as sedes onde estão situados, bem como as atividades relativas a sua representatividade nestas mesmas associações. A trajetória do evento permite nomear os agentes em atividade no evento na edição deste ano, e as discussões suscitadas por estes grupos durante a edição de 2013 agregam uma série de elementos ligados a esta trajetória do

⁸¹ Há várias lacunas abertas no transcorrer desta construção, lacunas que certamente levariam a outras interpretações, a novas leituras. A proximidade com uma das sociedades envolvidas no Festival também abriria o leque para a compreensão da formação da sua própria disposição dentro do cenário do evento. Mas a necessidade de abarcar o panorama é fundamental para conhecer as especificidades de uma construção que não depende de um vetor exclusivo.

evento como observamos. Assim, após uma breve apresentação das atividades relativas aos grupos folclóricos de maneira geral, entraremos em campo, tentando perceber como estas rotinas interferem nas formas como estes grupos compreendem o “fazer folclore” nesta edição do evento.

Quadro 3: Relação de grupos folclóricos ligados ao Festival entre 1958 e 2013

Grupo	Fundação	Sede(s)	Atividades
Castrolanda	(1958) Thillij Kleinsmidt	Colônia Holandesa de Castrolanda, na cidade de Castro.	Divulgação das tradições folclóricas dos Países-Baixos
Ucraniano de Curitiba Barvinok	(1959) Em 1988 o grupo muda de nome para <i>Barvinok</i>	(1930) União Ukraína do Brasil (1959) União Agrícola e Clube Ucraniano-brasileiro Subras	Segmento pertencente a Subras, porém com autonomia de decisão. Diretoria administrativa própria.
<i>Nikkei</i>	1946 – Tomonokai – clube dos amigos (fundação extra - oficial) (1959) Hayao Washida	Sociedade cultural beneficente Nipo-brasileira Capanema	Pertence ao departamento cultural
Alma Lusa	(1959)	Sociedade portuguesa beneficente 1º de dezembro.	Grupo de danças 04-1958 Coral 18-10-1983 1971 – passa a fazer parte do departamento artístico desta agremiação.
Polonês do Paraná <i>Wisła</i>	(1960) (1987) o grupo adquire o nome de <i>Wisła</i>	(1960) Sociedade União Juventus (1970) <i>Tadeuz Kutiuszko</i> , (199?) <i>Mal. Pilsudski</i> (2013) Parcerias: <i>Wiosna</i> (Campo Largo) Coral João Paulo II (<i>Mal. Pilsudski</i>)	Segmento pertencente a Sociedade <i>Mal. Pilsudski</i> , porém com autonomia de decisão. Diretoria administrativa própria.
<i>Junak</i>	(1960)	Sociedade União Juventus (2013) Parcerias: <i>Wawel</i> (São José dos Pinhais) <i>Wesoły Dom</i> (Araucária)	Pertence a sociedade como um departamento ligado a associação Frederyk Chopin estando ligado exclusivamente aos assuntos do folclore.
20 de setembro	(1962) Victorino Antonio Boff	Primeiro galpão nativista típico no Paraná.	CTG

Dante Alighieri	(1963) Ernani Zétola (SJP)	(1966) Sociedade Garibaldi (1971) Centro Cultural Dante Alighieri (1999) muda de nome para Anima Dantis e de sede para o Circulo Militar do Paraná (2013) duas sedes: Circulo Militar do Paraná; Centro Cultural Dante Alighieri	Pertencia ao departamento cultural, sendo subvencionado pelo centro.
Rio Branco <i>Alte Heimat</i>	(1964) Helmuth Abeck	(1971) Sociedade Rio Branco (199?) Colégio Martinus (200?) Clube Três Marias (São Braz)	12-04-1969 foi fundado o coral do grupo 1991 - passou a se chamar <i>Alte Heimat</i>
Centro Espanhol	(1967) Centro espanhol (1977) <i>Aires Galegos</i> (1982) <i>Raza Aragoneza</i> (1990) <i>Andaluzia</i> (1993) Flamenco	Centro Espanhol do Paraná	Atividades do Clube, divididos em departamentos.
Os Lusíadas	(1968) Manuel Dias da Silva	Cidade de Maringá	Entidade com autonomia de decisão e administração.
Gralha Azul	(1969) Victorino Antonio Boff	Sede própria – CTG	Ministra cursos de treinamento com vistas à educação
<i>Kineret</i>	(1975) Julinho Pechman	Centro Israelita do Paraná	Entidade com autonomia de decisão ligada ao Centro.
Querência do Sul	(1980) Romário Sill	Sede própria – CTG	Promover o folclore brasileiro
Fandango do litoral	(198?) Romão Costa	?	Transmissão do folclore paranaense
Ítalo-brasileiro de Santa Felicidade	(1986) Ernanin Zetola – SJP	2013 - Sede própria	Entidade com autonomia de decisão e administração.
<i>Poltava</i>	(1981) Pedro Kutchma e João Vkrefer	Clube <i>Poltava</i>	Escola: dança, coral, orquestra, bandura, artesanato, língua, catequese
<i>Original Einighkeit Tanzgruppe</i>	(1991) Douglas Andrade Araujo	Sociedade Thalia	Entidade parceira da sociedade com autonomia de decisão e administração.
<i>Piccola Itália</i>	(1991) Joel Cezário	Campo largo	Entidade autônoma, sediada em ginásio de esportes cedida pela igreja da Rondinha
<i>Neolea</i>	(1992)	Associação Helênica do Paraná	Entidade parceira da sociedade com

			autonomia de decisão e administração.
<i>Isola Del Sole</i>	(1996)	Município de Campo Largo Parcerias: <i>Giuseppe Garibaldi</i> – Santa Felicidade Ítalo-brasileiro – Santa Felicidade	Folclore Siciliano, de origem familiar, e atividade independente.
Raices de Bolívia	(2004)	Centro cultural boliviano	Está integrado ao centro cultural, sendo um de seus departamentos.
<i>Masbha</i>	(2009) Lucy França	Igreja Católica Apostólica Ortodoxa Antioquina São Jorge de Curitiba	Esta ligada às atividades da Igreja, mas realiza as suas funções como organização independente.

Cabe salientar que neste quadro não estão presentes os grupos folclóricos compostos por escolares - em virtude de que estes não eram institucionalizados -, nem os convidados - em função de que a sua participação no evento é condicionada ao convite de um dos grupos ligados à Aintepar-. Porém, podemos observar a trajetória de alguns grupos folclóricos enquanto entidades autônomas ou anexas a uma associação mais ampla, bem como o processo de integração destes grupos no Festival.

Veremos no capítulo 6 como se deu o processo de inserção das duas últimas associações deste quadro. O grupo Boliviano “*Raices de Bolívia*” foi fundado no ano de 2004, e no ano de 2009 realizou a sua primeira apresentação no Festival. Já o Grupo Folclórico Árabe “*Masbha*” foi fundado em 2009, sendo que realizou a sua primeira apresentação no Festival no ano de 2010. Ambos os grupos tiveram que passar por um processo de avaliação do seu folclore pelos dirigentes da Aintepar, que compreende três anos.

Neste período, os grupos precisam participar do evento como convidado de algum dos grupos já afiliados à Associação Interétnica do Paraná, pagando a associação um tributo chamado de “joia”. Ao final do período, os dirigentes da associação fazem uma reunião para decidir sobre os critérios de originalidade dos grupos folclóricos, decidindo sobre a inclusão destes no seu seio. Neste ano, o grupo folclórico boliviano pagou a sua última parcela da “joia”, sendo recebido pela direção da Aintepar como mais um grupo afiliado. Já o grupo Árabe estava a caminho da sua terceira participação no evento, sendo avaliado ao final deste processo em reunião específica. Veremos como estes dispositivos foram acionados na medida em que nos aproximarmos deste fenômeno.

PARTE II: AS PRÁTICAS DO “FOLCLORE” NA EDIÇÃO DE 2013 DO FESTIVAL FOLCLÓRICO E DE ETNIAS DO PARANÁ

Em virtude das necessidades apontadas no transcorrer do nosso trabalho de campo no ano de 2013, nos deparamos com o compromisso de recuperar o passado do evento a partir de uma série de impressões sobre as diferentes manifestações que o informaram. Apesar do modelo de construção da primeira parte desta dissertação estar informado a partir de uma estratégia orientada pelo recorte cronológico, pretendemos neste momento aproximá-lo dos eventos ligados à edição deste ano do Festival, na medida em que observamos a criação de uma nova configuração no evento.

Na primeira parte desta dissertação, portanto, tratamos de desenhar a trajetória das transformações do evento a partir de impressões sobre o seu passado, na medida em que os encontros dos grupos folclóricos eram tanto os mediadores quanto mediados por interesses múltiplos. Seja da elite curitibana na tentativa de se apropriarem de uma rede de sociabilidades através de estratégias de negociação que os integrariam dentro deste círculo; Seja por parte do Estado nos esforços de legitimar o evento por meio da sua institucionalização, e do seu arranjo seguinte, aproximando o evento da temática da educação, bem como das estratégias que o levaram a discutir o evento a partir das premissas do Turismo Cultural; Mesmo os próprios grupos folclóricos divergiam sobre as estratégias utilizadas a fim de justificar o evento: uma vez produzido pelo e para o povo, para na sequência desviar para aquele público composto por diferentes redes de sociabilidade dentro dos grupos, conforme ainda veremos, sobretudo quando discutirmos as estratégias de venda de ingressos. Em todas as situações, o evento foi circunstanciado através de uma arena cujas discussões custavam a serem marcadas pelo consenso.

Durante a pesquisa de campo percorremos todos os grupos folclóricos de Curitiba em atividade e acompanhamos os preparativos relacionados a organização do Festival neste ano. Desta forma, a nossa pesquisa caminhou para uma perspectiva mais próxima do evento analisado, seguindo a ação dos sujeitos. O ciclo do Festival ao longo dos anos demonstrou uma estrutura relativamente estável: Começou com uma arena envolvendo os grupos folclóricos e a Aintepar, no agendamento das datas para que o evento se realize, desenvolvendo na sequência as suas rotinas dentro dos grupos folclóricos para a elaboração dos seus repertórios, e se encerrou na conclusão do evento, para renascer no ano seguinte seguindo este mesmo princípio.

O que vemos, portanto, é a instauração de um ritual ligado ao Festival. Tributário de suas características de repetição e transformação, corresponde àquilo que Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti dizia sobre o carnaval, uma "forma cultural complexa" cujo conteúdo é o elemento central em uma rede de reciprocidade que envolve diferentes espaços e estratos sociais da cidade (1995, p.214 *apud* VIACAVA, 2010, p.9).

Pensar esta "forma cultural complexa" pressupõe superar a perspectiva de olhar sobre o evento dos espetáculos propriamente ditos, para as formas como este evento ganha corpo nas diferentes situações em que é suscitado. Logo, na segunda parte da pesquisa trataremos de observar como as diferentes formas de organização dos grupos folclóricos nos permitem observar a constituição de redes de interdependência através de um elemento comum, o folclore.

4. REDES DE INTERDEPENDÊNCIA ACIONADAS ATRAVÉS DO FOLCLORE

Neste capítulo, veremos como se estabelecem as relações de interdependência entre os grupos folclóricos a partir de algumas situações em campo. Contudo, propomos uma breve discussão teórica sobre o conceito de folclore, na medida em que este conceito corresponde a uma das categorias que operam nesta pesquisa. Assim, é necessário neste momento fazer uma breve revisão da sua trajetória dentro do campo das Ciências Sociais.

Conforme vimos no início deste trabalho, o Festival nasceu em um período contemporâneo às discussões sobre o folclore em âmbito nacional. Sendo que as suas discussões enveredaram para as formas de apropriação da cultura popular através dos diálogos entre intelectuais regionais, o campo acadêmico e o estado. Deste debate surgiu uma corrente de estudos voltados à preservação destas tradições a partir das políticas de preservação de patrimônio cultural.

Portanto, a proposta que fazemos sobre o debate do folclore será composta por dois movimentos complementares: em primeiro lugar discorreremos sobre a noção usual de folclore, que o compreende enquanto derivado dos imperativos da “busca por uma origem”, para depois vermos como esta categoria foi acionada em outras configurações a partir da leitura do estado da arte sobre o conceito nas Ciências Sociais. Cabe discutir a sua definição para que possamos compreender em que medida essas categorias são construídas de maneira criativa pelos atores envolvidos no Festival, e mostrar como a sua definição muda em um outro tipo de configuração social, a saber, na edição deste ano do Festival.

4.1 UM OLHAR SOBRE A TRAJETÓRIA CONCEITUAL DO FOLCLORE NO CAMPO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Considerando o seu contexto de origem, a noção de folclore nasceu na Europa, tributária de um movimento no qual as tradições do mundo rural foram paulatinamente desvalorizadas, em virtude do impacto da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Enquanto a ideia de civilização circulava pela França, alguns países da Europa não a recebiam com tanta estima, pelo fato de reiterar o predomínio da mentalidade francesa no continente.

Norbert Elias, em *“O processo civilizador”* (1994), aponta que os conceitos de civilização e cultura são antitéticos, sendo o primeiro desenvolvido na França no final do

século XVIII, início do XIX, e que dizia respeito a um valor universal que seria trilhado por meio “da educação e *civilité*, pensando enquanto ação e movimento”, num vetor de progresso (BAUMANN, 2011, p.2). Por outro lado, o segundo se desenvolveu na Alemanha, e estava “relacionada a noção de *Buildung*, a qual remete a fatores intelectuais, espirituais e artísticos, aludindo a ideia de profundidade, e *Geist* (espírito)” (*Ibidem*).

Sobre a tensão entre civilização e cultura, Louis Dumont assinala que a partir do século XVIII a cultura alemã passou por um desenvolvimento intelectual intenso, o que contribuiu para a emancipação em reflexo à ideologia francesa. Assim, tributário da influência do período pré-romântico alemão - sobretudo após *Sturm und Drang*-, J. G. Herder consagrou-se como um dos ícones deste movimento ao dar resposta à Filosofia da História de Voltaire, escrevendo o livro *Auch eine Philosophie der Geschichte* - Uma outra filosofia da história⁸². (DUMONT, 2000).

Na contramão da ideia universalista proposta pela corrente iluminista francesa, que primava pelo progresso e pela civilização, um dos traços principais da obra de Herder consistiu na descoberta do popular enquanto categoria heurística. Pois, ao perceber a singularidade das expressões culturais de um povo, pode-se colocá-lo diante da singularidade das variantes nacionais⁸³. Para os pensadores alemães, as tradições literárias eram uma característica peculiar de um povo, e, por esta razão, expressariam a sua identidade.

Enquanto *Kultur* define uma espera caracterizada por valores éticos, estéticos e políticos, um estilo de vida pessoal, um universal espiritual ‘interior’, ‘natural’, ‘orgânico’, tipicamente alemão, *zivilisation* designa o progresso material, técnico-econômico, ‘exterior’, ‘mecânico’, ‘artificial’, de origem anglo-francesa. (LÖWY, 1998, p.42 *apud* ARENANI, 2008, p.38)

Dumont conclui que, se for possível observar a relação entre os dois termos para além de sua oposição imediata, civilização e cultura fatalmente exprimirão funções análogas. Nas suas palavras, “ambos exprimem uma aporia da nação que é, ao mesmo tempo, coleção de indivíduos e indivíduo coletivo, ambos traduzem nos fatos a dificuldade que tem a ideologia moderna em dar uma imagem suficiente da vida social.” (2000, p.139)

⁸² Nesta obra, Herder fundamenta uma réplica ao pensamento de Voltaire, criticando assim o princípio universalista francês, a partir da noção de pluralismo. Para Herder, através desta noção que se torna possível evidenciar “as singularidades irreconciliáveis entre as culturas”. (ARENARI, 2008, p. 40) e neste ponto concebe os conceitos que serão marcados como unidades fundamentais para o pensamento alemão a partir de então – povo e nação.

⁸³ Segundo Dumont, “em última análise, ou o valor fundamental é atribuído ao homem e, nesse sentido, se falará do individualismo de Voltaire e dos enciclopedistas, ou então é atribuído à sociedade, ou à cultura, ao ser coletivo, e estaremos falando do holismo que aflora em Rousseau e Herder.” (2000, p.127)

Logo, na tradição universalista, o neologismo folk-lore, ou seja, o “saber do povo” passou a ser referenciado para tratar dos costumes, crenças, e modos de um povo que eram transmitidos a partir da tradição oral. Aliado a esse projeto de sobrevivência, que é cunhado sob a égide do “saber tradicional de um povo” – visão proposta pela tradição canônica “inaugurada” por William John Thoms em 1856-, pode-se pensar na distinção civilização e cultura, onde o avanço da modernidade impor-se-ia sobre a essência do povo, sendo necessário o resgate da sua memória antes do seu desvanecimento. Em sua origem, o termo “folclore” se aproximou daquela construção que o precedeu, conhecida como “cultura popular”. Mas, independente da perspectiva que o conceito tomou, essas noções convergiam para o fato de que, de uma maneira geral, a cultura sempre apareceu como “uma forma de falar sobre identidades coletivas.” (KUPER, 2002, p.24).

Se no início desta discussão a cultura era utilizada para descrever a essência de um povo – ou ao seu espírito (*Geist*), para utilizar o termo mencionado acima -, o que se pode perceber a seguir é que em um ambiente de efervescência, a ciência universalista tomava a frente no saber, deixando a cultura do povo em segundo plano, caracterizando-a assim como “curiosidade popular” – no sentido de uma prática manifesta, relativa a uma visão de mundo na qual o progresso a havia deixado de lado. Assim, a modernidade seguia a passos largos, na medida em que a tradição era incapaz de acompanhá-la. Este pensamento reverberou pelos campos do saber, ao passo em que a tradição foi subordinada e avaliada de modo pejorativo, estimulado pelas elites e difundido pelo senso comum. Carlos Rodrigues Brandão, no livro *O que é folclore*, aponta que, neste momento, “quando se dizia no passado, de modo mais restritivo, e como se diz até hoje, de modo menos rigoroso, que o folclore tem a ver com as tradições populares, não raro se cai na armadilha de imaginá-lo como a pura sobrevivência intocada.” (1982, p.37)

Aqui a aproximação de Brandão com Gramsci é bem vinda. Diz o primeiro sobre o segundo, “Para ele, e para todos os seus seguidores, o folclore é uma cultura de classe. Por oposição à filosofia, que é o modo de saber das classes dirigentes, Gramsci considera o *senso comum* como modo de saber das classes subalternas, no interior de uma sociedade desigual.” (BRANDÃO, 1982, p.101)

A respeito das oposições sugeridas por Gramsci entre os modos de saber das classes subalternas e dirigentes, cabe expor que o folclore em si é um instrumento de regulação desta primeira. Porém, ainda que produzida pelo povo, essa construção sofre interferências das classes dominantes em um complexo jogo de apropriação. Desta forma, o folclore

compreende o conhecimento público acerca do imaginário sobre uma cultura de outrora, possibilitando assim uma leitura nostálgica daquilo que foi uma dada sociedade, e, enquanto um artefato, é constantemente resgatado pelos seus representantes⁸⁴. Nas suas palavras, “folclore, leitor, em mundos com colonizadores e colonizados externos e internos, é a vida e a expressão da vida do colonizado (...) por si só o folclore não existe. Ele é a parte popular em um mundo onde ‘povo’ é sujeito subalterno.” (BRANDÃO, 1982, p. 104)

Contudo, existem dois argumentos que permitem registrar uma crítica à abordagem usual do folclore no senso comum: em primeiro lugar, no que tange à consideração do folclore enquanto “saber do povo”, os críticos apontam que é senão um exagero polarizar a tradição na cultura popular, visto que existem sobrevivências em todos os estratos sociais. Esse contraste se revela no jogo de pertença entre as instâncias envolvidas nesta tensão.

Neste sentido, Pierre Bourdieu, no texto *condição de classe e posição de classe*, auxilia no entendimento sobre a maneira pela qual essa diferença se exprime. Concordando com Max Weber, indica que é tratada enquanto um grupo de indivíduos que, “por partilharem a mesma ‘situação de classe’, isto é, a mesma ‘situação de mercado’, têm as mesmas oportunidades típicas no mercado de bens e de trabalho, de condições de existência e de experiências pessoais, e os grupos de *status* (*Stände*) que são homens definidos por uma certa posição na hierarquia de honra e do prestígio⁸⁵”. (BOURDIEU, 2009, p.14)

A segunda crítica é apresentada por Stuart Hall. Para o autor, é necessário que se faça uma abordagem do conceito que dê conta de abarcar a dialética cultural, a partir de um jogo de tensões, onde as práticas revelam um alto grau de variabilidade. Nas suas palavras,

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. (HALL, 2003, p.238)

⁸⁴ E no caso do Festival folclórico e de Etnias do Paraná, esta noção é efetivamente necessária, sobretudo pelo fato de que na maioria dos casos percebemos o acesso deste patrimônio por uma comunidade que extrapola em vários sentidos a hereditariedade. Veremos essa discussão com mais profundidade adiante.

⁸⁵ Entre os embates de classe e a noção de *status* proposta acima, Bourdieu deixa claro que sua incorporação no texto diz mais respeito a enfatizar qual aspecto está sendo levado em consideração na sua leitura, “é preciso antes ver nelas unidades *nominais* que podem reconstituir mais ou menos completamente a realidade segundo o tipo de sociedade, mas que são sempre o resultado da *escolha entre acentuar o aspecto econômico ou o aspecto simbólico*.” (grifos do autor, *Ibdem*). De qualquer maneira, propõe-se a tomada da noção de *status* enquanto mecanismo de regulação dos instrumentos de pertença.

Desta forma, há de se destacar que dentro de um mesmo campo também há contrastes culturais; a dicotomia entre cultura popular e cultura erudita é um bom exemplo desta diferença⁸⁶. A imposição de uma cultura dentro de um sistema de apreciação simbólica - como é o caso da cultura popular quando inserida no contexto da cultura erudita - é colocada à prova quando produzida pelo seu oposto, indicando o desafio de descrever um jogo delicado de pertença e identidade⁸⁷. Em consonância com esta perspectiva, Brandão procura aliar os conceitos de folclore, cultura e cultura popular, apontando que não são poucos os que acreditam que os termos são sinônimos, sendo que o primeiro destes corresponde a uma versão mais conservadora dos demais.

Atualmente essa concepção do folclore polarizada entre popular e erudito parece ter sido superada. Hoje, esta discussão é associada à questão das políticas do patrimônio, sobretudo no Brasil. Sendo assim, faremos uma breve apresentação dos conceitos em relação à ideia de patrimônio, para depois distinguirmos a sua concepção imaterial, perspectiva que mais se aproxima daquela que observamos no nosso objeto.

Em primeiro lugar cabe assinalarmos que a necessidade de se associar a noção de folclore ao conceito de patrimônio imaterial se dá na medida em que este segundo permite a promoção e valorização do primeiro enquanto aquilo que é comum a determinado grupo social no tempo e no espaço. Segundo Tomaz, o patrimônio compreende três categorias:

a primeira engloba os elementos pertencentes à natureza, ao meio ambiente; a segunda refere-se ao conhecimento, às técnicas, ao saber e ao saber-fazer; e a terceira trata mais objetivamente do patrimônio histórico, que reúne em si toda a sorte de coisas, artefatos e construções resultantes da relação entre o homem e o meio ambiente e do saber-fazer humano, ou seja, tudo aquilo que é produzido pelo homem ao transformar os elementos da natureza, adequando-os ao seu bem-estar (2010, p.3)

⁸⁶ Se por um lado, a construção da cultura popular é influenciada em grande parte pelas tensões com as culturas dominantes, por outro lado, a cultura erudita vem em outro frente. “Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece a lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo de produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes.” (BOURDIEU, 2009, p.105)

⁸⁷ Cabe lembrar que essa diferença é relativa dependendo do ponto de vista do observador. Casos como estes já foram estudados na história recorrentemente. Os clássicos trabalhos da escola de *Annales*, representada por Lucien Febvre, além da leitura de Bakhtin sobre Rabelais são um exemplo desta circularidade aplicada da cultura erudita ao popular; Ver maiores detalhes em: FEBVRE, Lucien. O problema da descrença no século XVI: a religião de Rabelais. Paris/Lisboa: Édition Albin Michel/Editorial Início, 1970. E BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. Na outra via, pode-se citar a micro-história italiana, a partir da figura canônica de Carlo Ginzburg, que estudando o caso inquisitorial de Domenico Scandella percebeu o mesmo movimento de circularidade no pensamento erudito transmitido através de um moleiro de Friuli. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano das idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução – Maria Betânia Amoroso. São Paulo: companhia das letras, 2006.

A noção de patrimônio é o resultado de uma longa evolução, que surge do interesse pelas antigas civilizações, através de suas obras do passado. Segundo Francoise Choay (2006), até o século XVIII, o patrimônio estava ligado às coleções de monumentos selecionados por antiquários - geralmente peças da antiguidade grega e romana -, através das quais eram utilizadas como instrumentos de análise de processos de construção arquitetônicos⁸⁸. Porém, foi no período da Revolução Francesa que o termo ganhou o caráter de salvaguarda dos bens materiais de caráter histórico e artístico. Segundo Fonseca, “o histórico e o artístico assumem, nesse caso, uma dimensão instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação.” (1997, p.37)

Sant’anna indica que foi sob a Revolução Francesa que o conceito de patrimônio nacional irrompeu, “para responder à urgência de salvar da rapinagem e da destruição os moveis e as obras de arte, antes pertencentes ao clero e à nobreza, que foram transformados em propriedades do Estado.” (2009, p.50) Neste período foram incorporados outros tipos de construções, na medida em que os monumentos históricos⁸⁹ se vinculavam a princípios políticos, com o objetivo de integração de grupos sociais a partir de uma identidade ou uma nação. Desta forma, “os monumentos históricos, os saberes e as práticas que os rodeiam institucionalizaram-se e, com a criação dos primeiros instrumentos de preservação – museus e inventários -, surgiu e consolidou-se a ideia de patrimônio nacional”. (*idem*, p.50)

Por muito tempo o patrimônio foi ligado aos elementos materiais, edificações ou obras de arte. Foi somente após a segunda Guerra Mundial que as práticas culturais passaram a serem vistas como bens a serem preservados, sem que para isso precisassem da mediação com os objetos. Surgia então a concepção de patrimônio imaterial ou intangível.

Com a criação da UNESCO em 1940, passava a existir uma concepção universal de patrimônio. Sendo que aquela operação anterior - que inventariava uma coleção nacional - seria inserida dentro de uma noção mais ampla, a de humanidade. “o patrimônio nacional, além de construir uma referência para a construção de uma identidade comum a um povo que

⁸⁸ Para Choay, a concepção de patrimônio histórico nasceu juntamente com o processo de conscientização do passado, através de um tipo de intelectual renascentista interessado na leitura dos textos da antiguidade. Nas suas palavras, “para os humanistas do século XV e da primeira metade do seguinte, os monumentos antigos e seus vestígios confirmavam ou ilustravam o testemunho dos autores gregos e romanos”. (CHOAY, 2006, p.64) A figura do antiquário preferia olhar sobre o passado através de “testemunhos involuntários, por suas inscrições públicas e sobretudo pelo conjunto da produção da civilização material.” (*idem*, p.65)

⁸⁹ Cabe registrar esta diferença de aceção. Para Choay, a noção universal de monumento está relacionada ao acionamento de uma memória afetiva, ligada a uma comunidade de sentimento. Por outro lado, a noção de monumento histórico é “datado e ocidental”. Segundo Sant’anna, apesar de ambas as noções terem uma base comum, “o monumento histórico é sempre vinculado a um objeto cuja instituição como tal é posterior à sua criação.” (2009, p.47)

compartilha o mesmo território nacional, estaria também referido ao que de melhor a humanidade produz.” (ABREU, 2009, p.36)

Essa concepção universal de patrimônio tornou possível um ponto de vista sobre as produções da humanidade a partir de um *corpus* heterogêneo de manifestações. Segundo José Reginaldo Gonçalves, “nessa nova categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida.” (2003, p.28). Em outras palavras, os conhecimentos acumulados a partir de uma base material, anteriormente compreendida exclusivamente como relativa a construções arquitetônicas e obras de arte – ou de “pedra e cal”, para usarmos a analogia sugerida por Gonçalves (2003) – dão também espaço àquelas produções cotidianas, de cunho popular e de autoria anônima.

Conforme discutimos no início deste trabalho, as pesquisas voltadas para a temática do folclore e cultura popular estão atreladas a uma discussão que ganhou corpo no processo de definição destes conceitos em contexto nacional através de objetos locais, “lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc.” (*idem*) Manifestações de cunho popular, cuja a transmissão é feita pela tradição oral, sendo que o seu produto é de autoria anônima.

No nosso caso essa construção se deu de forma criativa e original, revelando um outro tipo de manifestação ligada às práticas do folclore. Sendo que, em 1958, o cenário se colocava a partir do debate destas categorias com uma outra rede de instituições, as quais não tinham o interesse na preservação do seu patrimônio. Foi somente a partir dos arranjos feitos durante o processo de constituição do Festival nos seus diferentes momentos é que surgiram novas formas de apropriação destas práticas - incorporadas na imagem do folclore que era representado pelos grupos folclóricos e associações de mútua ajuda. Porém, hoje a relação dos grupos com a comunidade a que atingem se mostra a partir de outra agenda. Vimos as transformações nas formas de fazer o Festival a partir de diferentes momentos do evento. Agora cabe explorar alguns elementos presentes em campo, para discutir as formas de compreensão do folclore através das relações estabelecidas entre grupos folclóricos.

4.1.1 A persistência da etnicidade como um conceito nativo

Antes de iniciarmos esta construção, cabe revermos algumas considerações feitas no início da nossa pesquisa, através de um exercício de revisão de algumas hipóteses lançadas ainda durante o período da escrita do anteprojeto desta pesquisa.

[Na pesquisa proposta], a cidade será observada enquanto palco para o diálogo entre diferentes grupos étnicos dentro de um mesmo ambiente, na medida em que os atores se relacionam em fronteiras indefinidas, sobre as quais o sentimento de pertencimento surge como norteador desta trama de identidades mutáveis.

A etnicidade tornou-se o mote da apreciação deste evento, pois, enquanto ferramenta de construção de identidades foi mediada por um diálogo constante entre os parceiros em matéria de pertença [...] Algumas primeiras hipóteses sobre estas manifestações se revelam, por exemplo, no grupo Folclórico Polonês do Paraná – Wisła, onde o seu presidente possui descendência direta de italianos e dirige grupos poloneses há aproximadamente quarenta anos.

Logo, o que se pretende problematizar são quais especificidades podem estar envolvidas neste contato entre indivíduos “descendentes” de uma cultura de fora e os indivíduos que participam da reelaboração desta memória dentro da cidade de Curitiba.

(Recorte do anteprojeto apresentado ao PPGAS da UFPR em 2012)

Para dar conta desta operação, veremos como o conceito de etnicidade pode ser construído, a fim de salientar algumas variações com as quais nos deparamos no transcorrer do nosso campo etnográfico. Conforme observamos na situação acima descrita, Max Weber define grupo étnico como uma resultante de uma ação social que é capaz de construir uma comunidade que comunga a ideia de origem comum, e não mais como uma origem de fato⁹⁰. Observa também que pela grande heterogeneidade que este conceito evoca ele se torna “completamente inútil para toda investigação realmente exata.” (1991, p.275) Contudo, Weber assevera que a comunidade étnica se volatiliza em outras formas mais exatas, como por exemplo, a de nação.

Stuart Hall (2011) por sua vez define a etnia enquanto características culturais que são compartilhadas pelo povo através de um sentimento de comunidade. A identidade étnica se evidencia assim nos modelos construídos pelos próprios agentes a partir de interações sociais

⁹⁰ Para Weber, a “consciência tribal” na prática costuma significar algo especificamente político, logo “essa circunstância de que a ‘consciência tribal’, em regra está primariamente condicionada por destinos políticos comuns e não pela ‘procedência’ deve ser, segundo o que já foi dito, uma fonte muito frequente da crença na pertinência ao mesmo grupo ‘étnico’”. (1991, p.274) Por essa razão é possível observar a inculcação de um “dever de solidariedade.” (*ibid.*)

contrastivas e não como algo dado⁹¹. Logo, ao invés de pensá-la como uma unidade monolítica, sugere que esta seja construída como discurso que representa “a diferença como unidade ou identidade” (2011, p.62), e onde “uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de ‘um único povo’.” (*idem*, p.63) Por fim - referenciando Benedict Anderson-, “como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa.” (*idem*, p.52)

Para complementar esta construção dos conceitos de grupos étnicos, etnia e comunidade, é necessário debruçar um pouco mais sobre o conceito de etnicidade. Segundo Fredrik Barth,

a melhor utilização do termo etnicidade é um conceito de organização social que nos permite descrever as fronteiras e as relações dos grupos sociais em termos de contrastes altamente seletivos, que são utilizados de forma emblemática para organizar as identidades e as interações. (BARTH, 1984, p. 80 *apud* POUTIGNAT e STREIFF-FERNART, 1998, p. 184)

Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fernart fizeram uma revisão do conceito em seu livro *Teorias da etnicidade*, buscando para tal o resgate da escola norte americana⁹². Para eles, foi Fredrik Barth quem estabeleceu a importância da análise dos fenômenos que envolvem a etnicidade, e a partir de seus questionamentos “a questão das fronteiras étnicas tornou-se objeto de uma atenção considerável entre os pesquisadores” (POUTIGNAT E STREIFF-FERNART, 1998, p.154)

Dentro de um panorama mais amplo, a noção de etnicidade surgiu na antropologia social como mais um sistema de classificação que opera através dos mecanismos de alteridade. Fruto da intensificação das relações entre grupos étnicos, a etnicidade não é acionada em condições de isolamento. Por esta razão ela se torna manifesta quando existe uma intensificação das interações sociais – características do mundo moderno⁹³. Assim, é através da distinção nós/eles que a etnicidade vai reduzir a complexidade das experiências sociais a um quadro limitado de características. Segundo Eriksen, as classificações étnicas

⁹¹ O autor, a esse respeito, ressalta que “é tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma ‘fundacional’.” (2011, p.63)

⁹² Apesar da discussão principal do texto ser em relação a transferência do conceito da América do norte para a Europa (mais especificamente a cultura francesa – cuja relação com o conceito diverge em vários aspectos), é possível aproximar as definições obtidas pela convergência entre a realidade norte americana e a realidade discutida nesta pesquisa, visto que as relações interétnicas são, de maneira geral, similares.

⁹³ Segundo os autores, a etnicidade está mais presente na época moderna, “precisamente por tratar-se de um produto do desenvolvimento econômico, da expansão industrial capitalista e da formação e do desenvolvimento do desenvolvimento dos Estados-nações”. (Poutignat e Streiff-Fernart, 1998: 27)

surgiram “para ordenar o mundo social e criar mapas cognitivos padronizados sobre categorias relevantes de alteridade.” (1993, p.60)

Poutignat e Streiff-Fernart concordam com essa definição, na medida em que a etnicidade corresponde a uma forma de organização social capaz de classificar as pessoas dentro de um determinado grupo de interações, a partir de alguns signos diferenciadores. Barth indica essa proposição na introdução de seu livro mais consagrado, *Grupos étnicos e suas fronteiras* (1969), na medida em que os contrastes entre os grupos não dependem de um observador externo, mas das diferenças encontradas entre os próprios atores sociais, caracterizadas como “sinais diacríticos”. Nas suas palavras, “as características que são levadas em consideração não são a soma das diferenças ‘objetivas’, mas somente aquelas que os próprios atores consideram significantes” (BARTH, 1998, p.194)

Em síntese, a etnicidade é assim entendida para estes autores como uma forma de organização social baseada em um sistema de classificações que atribui ao grupo uma unidade a partir de uma ideia de origem comum, e que é validada pela ativação de seus sinais diacríticos. Contudo, quando se tentou aplicar este conceito de etnicidade dentro do contexto do Festival, algo sempre escapava da sua aplicabilidade. Pois se a etnicidade tem como objetivo final atribuir ou categorizar as pessoas a partir de seus grupos, no caso observado o comportamento relativo à questão da etnicidade se mostrou diferente do esperado.

Em que medida o “ser étnico” corresponde aos usos que os agentes envolvidos no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná utilizam para justificarem a sua prática? Precisamos ter ciência de que, apesar da noção de etnicidade estar intimamente ligada aos elementos que comunicam a temática do Festival, precisamos matizar este conceito quando nos aproximamos das práticas que se estabelecem na organização dos grupos folclóricos no evento. Essa é a questão que pretendemos discutir, sobretudo quando nos depararmos com algumas situações em campo que sugerem uma nova abordagem sobre o fenômeno no evento. Vejamos duas destas situações a seguir:

A primeira delas aconteceu em uma das primeiras visitas que realizei aos grupos folclóricos integrantes do evento. No dia quatorze de fevereiro de 2013 fui convidado para participar de uma solenidade na sociedade Mal. Piłsudski, organizada pelo Grupo Folclórico Polonês do Paraná – Wisła, pelo motivo do recebimento de uma série de trajes típicos, doados pelo governador de uma das províncias da Polônia durante uma visita ao Brasil naquele mês. Segue abaixo o trecho do diário de campo que pretendo salientar,

Tive a oportunidade de conversar com o governador por alguns minutos enquanto o almoço não estava servido. Constrangido por não falar a sua língua, pedi sua permissão para que conversássemos em inglês. Ele consentiu, e ainda fez uma brincadeira sobre o fato de ambos estarmos na mesma situação. Pois não havia forma de dialogar que não fosse recorrendo a uma terceira língua para nos entendermos. O diretor artístico do grupo fez outra brincadeira perguntando se o governador conseguia descobrir a minha descendência em vista dos meus traços fenotípicos [moreno, com cabelo crespo, nariz largo e lábios grossos]. Após a sua resposta - que indicava uma herança africana -, o diretor artístico surpreendeu-o ao dizer que, apesar da herança negra (vinda da família da minha mãe) eu era descendente de terceira geração de poloneses, e mesmo assim tinha menos traços em comum do que muitos integrantes do grupo que sequer tinham relação com a sua etnia - disse isso apontando o dedo jocosamente para o diretor do grupo folclórico, indicando que aquele senhor não tinha sequer uma gota de sangue 'polaco'. Após um momento de risadas, o almoço foi servido e todos os participantes do evento se organizaram nas mesas.

(Diário de campo, dia 14 de fevereiro de 2013)

A segunda situação que questionava a relação da etnicidade como um dispositivo essencial no evento foi levantada durante o período de campo. Em uma das reuniões de orientação, enquanto apresentava os materiais empíricos coletados através da observação das práticas que se estabeleciam entre os grupos folclóricos, escrevi a seguinte anotação:

Das observações que tinha coletado até então, muitos integrantes haviam buscado os grupos por uma relação de descendência com determinada etnia – por influência da família, ou por alguma trajetória pessoal, e vinham de encontro aos grupos folclóricos com o objetivo de resgatar suas heranças culturais na busca por suas raízes; Outros buscaram os grupos folclóricos pelo interesse em algum elemento estético particular, seja o estilo musical, o canto, o figurino, a dança folclórica (por motivos dos mais diversos, que iam desde a influência de alguma novela de época⁹⁴, ou o envolvimento com outros sujeitos que já participam destes grupos). De maneira geral, este grupo compreende pessoas que se integraram aos grupos folclóricos por afinidade; um terceiro tipo pode ser caracterizado pela mescla dos dois anteriores⁹⁵. Enfim, independente da motivação, o aprendizado de alguns aspectos da etnia representada pelos grupos folclóricos (alguns elementos da história, língua, além de outros costumes “imaginados” pelos seus integrantes), fazia parte de um grande repertório que chamava a atenção não somente de descendentes, mas de outra parcela da comunidade que os encontravam, e que, por afinidade eram de certa forma “agregados”.

(Diário de campo, 06 de maio de 2013)

⁹⁴ Este caso se resumia às novelas relacionadas a temática da imigração italiana. Dentre elas, citamos duas novelas transmitidas em horário nobre na Rede Globo de Televisão: “*Terra Nostra*” (1999) e “*Esperança*” (2002) - sendo que esta última contou com a participação de um dos grupos folclóricos italianos da cidade de Curitiba. O grupo Folclórico Giuseppe Garibaldi de Santa Felicidade.

⁹⁵ O meu caso foi um destes, inspirado pelas técnicas corporais no aprendizado da dança folclórica, descobri alguns anos depois que era descendente de poloneses, foi quando decidi procurar um grupo folclórico desta etnia para aprender um pouco mais sobre “sua cultura”.

Como podemos observar nos dois casos apresentados acima, é curioso perceber como a etnicidade permeia as relações entre os integrantes desta rede. Por outro lado, não podemos deixar de notar como estes sinais são acionados de maneiras diferentes entre os seus atores. Pois, mesmo as rotinas dos grupos folclóricos podem levar os seus integrantes a se identificarem através de outros sinais diacríticos, como no caso de um brasileiro conversando com um polonês na língua inglesa. Além disso, se os interesses em participar de um grupo folclórico podem estar relacionados ao desejo de resgatar as suas heranças culturais, quanto também pelo interesse em se aproximar de uma cultura diferente pelo envolvimento com uma novela de época que passou na televisão.

Complementando a discussão sobre a etnicidade, na medida em que se pretende superar uma base do conceito que está atrelada a ideia de uma “origem comum”, Herbert Gans observou as operações da etnicidade, buscando novas formas de orientação sobre o conceito no contexto americano. E, se por um lado, discutia com uma teoria conservadora da etnicidade que propunha que o processo imigratório implicava em uma transformação progressiva entre os atores, que levaria o grupo externo à sociedade de acolhimento – para usar a noção discutida pelos autores supracitados – a um processo de assimilação e aculturação, culminando assim com uma eventual absorção da primeira pela segunda, ao observar o fenômeno dentro do contexto norte americano Gans percebeu um movimento de retorno às disposições da etnicidade nos descendentes de terceira e quarta geração de imigrantes.

Apesar de não refutar as dimensões da teoria da assimilação (ou *straight line theory*) por completo, Gans observava que a ideia de um “*revival* étnico” era questionável por duas razões: a primeira sugeria que o movimento da etnicidade nos descendentes de terceira e quarta gerações de imigrantes se tornava mais evidente pela facilitação de trânsito entre estes indivíduos, sobretudo pela observação desta mobilidade na classe média norte americana; em segundo lugar, o autor não acreditava que este retorno estivesse ligado diretamente a uma ideia do retorno deste grupo a uma Europa ancestral, mas que fazia parte de uma nova dinâmica social, que deveria ser mais bem discutida.

Desta forma propôs que, em primeiro lugar, “a etnicidade pode ser absorvida em uma rede plural de subculturas” (1979, p.2). Além disso, em função da ampliação dos contatos étnicos, “a diversidade étnica foi encorajada pela ausência de uma ‘instituição unificadora forte’, isso criou a oportunidade para a sua abertura” (*idem*, p.14). Em outras palavras, se por um lado, as funções da etnicidade perdiam força quando associada aos grupos, por outro lado,

elas cresciam progressivamente nos indivíduos. Enfim, a identidade se tornava o principal dispositivo do ser étnico, sendo que “a etnicidade se transformou em uma função mais expressiva do que instrumental na vida das pessoas tornando-se mais uma atividade de lazer, e perdendo a sua relevância, por exemplo, para ganhar a vida ou regular a vida familiar.” (*idem*, p.9)

Para Gans, a identidade não pode existir fora de um grupo, e que este mesmo grupo depende dos símbolos que caracterizam as suas práticas – daí ele chamou este tipo de etnicidade “simbólica”. Desta forma, no contexto da etnicidade simbólica, o autor percebe um “indicador da persistência de grupos étnicos e culturas” (*Idem*, p.12). Contudo, a etnicidade simbólica não requer a presença de um grupo, ela pode ser acionada por “lealdade a grupos simbólicos que nunca se encontram, ou para coletividades que se encontram apenas ocasionalmente.” (*Ibdem.*) Na medida em que essa demanda é mantida através de empréstimos recíprocos, as culturas praticadas pelas gerações posteriores às primeiras levas de imigrantes dão a impressão de um *revival* étnico.

Como foi possível observar no desenrolar do nosso trabalho de campo etnográfico, existe um dispositivo intrínseco ao Festival que reflete em grande medida as disposições da etnicidade simbólica sugeridas por Herbert Gans. Além disso, em certa medida permitiram revelar uma mudança de conduta sobre a etnicidade, a partir de uma questão deixada por ele no final do seu ensaio. Diz o autor: “finalmente, mesmo se eu estiver certo ao prever que a etnicidade simbólica pode persistir nas quinta e sexta gerações, eu seria tolo sugerir que é um fenômeno permanente.” (*idem*, p.17) O fenômeno do Festival folclórico e de Etnias do Paraná demonstrou não só que a permanência é assegurada em gerações mais distantes de um grupo raiz nos processos de imigração, como também se fluidificou entre não descendentes.

Dois exemplos permitem ilustrar como as práticas que observamos refletiram as disposições da etnicidade simbólica em integrantes de grupos folclóricos que tem pouca ou nenhuma relação com a etnia que representam. O primeiro exemplo foi observado durante a visita ao grupo folclórico alemão *Alte Heimat*. Durante o ensaio do grupo adulto, no dia 23 de março, conversando com o coordenador do grupo ele me disse: “*aqui no Alte Heimat a gente é tão receptivo que tem até japonês*” (Edras, durante entrevista no dia 23 de março de 2013), apontando para um dos rapazes que dançava no salão. Ao perguntar para o integrante sobre a sua relação com o grupo, ele nos respondeu que “*a partir do momento em que a gente põe o traje do grupo, a gente tá vestindo a camisa do folclore, daí até japonês vira alemão.*” (entrevista no dia 23 de março de 2013)

O Segundo exemplo foi visto durante os ensaios da Associação *Nikkei*. Durante os preparativos para a apresentação do grupo de *Odori* da associação no Festival, Thais confessou que, “*Os japoneses nem sempre foram tão abertos quanto a prática do Odori por não-japoneses. Eu mesma quando entrei no grupo tive que fingir que era japonesa. Só que, tipo, o meu olho só é puxado porque eu sou descendente de índio. Sorte minha que ninguém perguntou nada*” (Entrevista realizada no dia 8 de julho de 2013)

Eis que temos uma primeira síntese sobre o uso da etnicidade como um termo nativo quando observamos o evento. Pois uma comunidade étnica que não é composta por descendentes implica em outro tipo de relação que aquela do parentesco. Existem diferentes formas de relacionamento entre os integrantes dos grupos. Logo, compreender como se dão essas práticas foi essencial para compreendermos a constituição desta rede de interdependência, na medida em que a prática da dança folclórica criou um universo de sociabilidade que extrapolava a esfera do parentesco, sendo apropriada simbolicamente por diferentes sujeitos. O Festival folclórico e de Etnias do Paraná se revelou desde sempre um campo em constante movimento, onde os agentes utilizam não da etnicidade, mas sim das suas práticas ligadas ao folclore (ou mais especificamente, à dança folclórica) como um elemento criador de redes, como veremos a seguir.

4.2 ABERTURA DO CICLO NO FEFEP: SOBRE O CIRCUITO DO FOLCLORE NA CIDADE DE CURITIBA

4.2.1 Uma situação imponderável no processo de inserção em campo

Em uma quarta-feira ensolarada do dia cinco de dezembro de 2012, recebi pelo celular uma mensagem de texto de um amigo, integrante de um dos grupos folclóricos que participam do Festival. Dizia ele que um antigo integrante da Aintepar havia falecido, e que seu enterro seria realizado naquela tarde. Transtornado com a notícia - afinal se tratava de um conhecido próximo- deixei as dependências do Departamento de Antropologia da UFPR, onde estava presente para a última aula do ano da disciplina de Teoria Antropológica II, e tratei de me encaminhar ao local onde estava sendo realizado o velório. O local em questão era o Cemitério Parque Iguaçu, situado no bairro Cascatinha, nas imediações do Parque Barigui.

Cheguei ao cemitério perto das 15h00min, sendo que o enterro estava marcado para as 16h15min. Após me apresentar na recepção do prédio, fui encaminhado até a segunda sala de

velório, onde me encontrei com o amigo que havia me enviado a mensagem de texto. Ao ver-me entrando nesta sala, me recebeu com um abraço e disse, “*Hoje o folclore perdeu um de seus grandes representantes, mas graças a Deus esse cara deixou bastantes herdeiros para o folclore, e nós vamos continuar o seu legado!*” (Lourival, 05 de Dezembro de 2012).

Naquele momento havia em torno de cinquenta pessoas nos arredores da sala onde se realizava o velório que fui acompanhar, dentre elas pude identificar três grupos: o primeiro estava dentro da sala, composto pelos pais, irmãos e parentes mais próximos que se revezavam em recepcionar os convidados e receber as suas condolências; o segundo grupo estava em uma das laterais da porta, do lado de fora, era composto por colegas de trabalho e parentes destes colegas; o terceiro grupo estava mais disperso, dividido em pequenas rodas, era composto por diretores e integrantes dos grupos folclóricos, sendo que em uma destas rodas estava um grupo trajando roupas típicas a fim de realizar uma homenagem ao final da cerimônia. Não era surpresa imaginar que aquele acontecimento seria marcado pela presença destes grupos, visto que se tratava de um ex-integrante da Aintepar, mas a forma como a cerimônia de sepultamento tomou corpo por conta da relação que este tinha com os grupos folclóricos foi o motivo que nos levou a descrevê-la neste trabalho.

Pretendemos discutir as relações afetivas evocadas pelo velório para que possamos nos atentar ao objetivo desta dissertação, que é o de perceber como os diferentes agentes envolvidos com os grupos folclóricos no Festival constroem redes de interdependência a partir do folclore. Sugerimos esta especificidade por duas razões: a primeira reside na necessidade que se tem em reconhecer “os hóspedes não convidados da situação etnográfica” (DaMATTA, 1987, p. 169) - ainda mais em se tratando de um contexto familiar-, que são a emoção e o sentimento. Isabela Andrade de Lima Moraes, em sua etnografia sobre as relações entre o ritual da morte e as empresas do ramo funerário no cemitério Parque das Flores, nos alerta sobre o fato de que as emoções podem em certa medida afetar o nosso olhar sobre o nosso objeto de estudo, “Então, observar velórios, sepultamentos e manipulações de cadáveres revela que o trabalho de campo é marcado também por uma intensa relação de subjetividade e de carga efetiva, que acaba, muitas vezes, interferindo na sensibilidade e na subjetividade do pesquisador.” (2013, p.236)

Além disso, a autora assinala que a falta de cuidado no trato com as emoções podem levar a más interpretações sobre os fenômenos que observamos. Segundo nos indica, “determinadas emoções (desprezo, desgosto, vergonha, revolta, medo, fúria, tristeza e paixão) podem inibir a investigação de certas situações ou fenômenos, podem trazer interpretações

errôneas sobre o que outras pessoas dizem e podem provocar desatenção em relação a alguns aspectos ou situações.” (*idem*, p.238) Desta forma, ao invés de negar a carga emocional evocada pela situação em que nos colocamos durante o nosso processo de inserção em campo, a sugestão que fizemos aqui foi a de observarmos dentro deste fenômeno como os nossos atores se comportaram diante deste ritual.

Nos estudos sobre os rituais, Victor Turner enfatiza que os ritos revelam valores mais profundos, pois a partir deles os homens expressam aquilo que os toca mais intensamente. É nos ritos que os valores dos grupos são revelados: eles são a chave para a compreensão da constituição essencial das sociedades humanas, pois eles não são somente expressões econômicas, políticas e sociais, mas são “decisivos indícios para a compreensão do pensamento e do sentimento das pessoas sobre aquelas relações, e sobre os ambientes naturais e sociais em que operam”. (MORAIS, 2013, p.239).

Para se referir ao rito fúnebre como um movimento de distanciamento da realidade, faremos uso de um dos dispositivos levantados por Victor Turner, dentre eles, a noção de liminaridade. Esta noção lhe foi útil para discutir uma importante consequência do processo ritual. Segundo diz,

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (TURNER, 1974, p.117)

Logo, o ritual corresponde a uma experiência cujos atores não se situam nas posições ocupadas por aqueles sujeitos da vida cotidiana. O ritual prevê uma atmosfera simbólica que permite aos seus atores passarem de um *status* inferior a outro mais elevado. Neste momento de separação marcado pela liminaridade o indivíduo é separado da sua vida cotidiana, sendo novamente reintegrado a sociedade quando do fim do evento.

Turner baseou sua pesquisa nos ritos de passagem de Van Gennep, dividindo-os em dois grupos, os ritos de elevação de *status* e os ritos de reversão de *status*. Sobre o primeiro tipo, o autor explica que estes surgem em situações que implicam em momentos de crises da vida, como por exemplo, “nascimento, puberdade, casamento e morte” (1974, p.204) - Além destes, o autor acrescentou aqueles rituais ligados ao ingresso em um *status* mais elevado, rituais estes associados a investidura em cargos, “quer seja um cargo político quer a

participação em um clube exclusivista ou numa sociedade secreta” (*ibidem*). Nestes rituais, os sujeitos retornam a sociedade ocupando um *status* elevado em relação ao seu anterior.

O outro grupo corresponde aos ritos de reversão de *status*, estes podem se realizar dentro de um ciclo de atividades, sendo que também fazem parte dos rituais inscritos no calendário. Segundo o autor, no processo da vida social existe um comportamento comum relativo a uma determinada estrutura social,

Todas as sociedades humanas implícita ou explicitamente referem-se a dois modelos sociais contrastantes [...] O primeiro modelo é o de um sistema de posições institucionalizadas diferenciado, culturalmente estruturado, segmentado e frequentemente hierárquico. O segundo apresenta a sociedade com um todo indiferenciado e homogêneo, no qual os indivíduos se defrontam uns com os outros integralmente, e não como ‘*status*’ e funções ‘segmentarizados’. (*idem*, p. 214)

Assim, vemos por um lado, um modelo de sociedade marcado por uma estrutura de posições, que o autor vai chamar de *status*, “na qual o indivíduo só pode ser ambigualmente apreendido atrás da personalidade social” (*Ibidem*). Já o outro, corresponde aquilo que Turner vai chamar de ‘*communitas*’, uma entidade composta de indivíduos “considerados iguais do ponto de vista da humanidade comum a todos”. (*ibidem*)

O que pretendemos exprimir a partir deste pequeno recorte da bibliografia de Turner é o fato de que os nossos interlocutores se identificaram a partir de uma rede de sociabilidade ligada a prática do folclore para se marcarem dentro deste processo ritual ligado a perda de um integrante da sua rede de sociabilidade. Assim, se por um lado o ritual pode se caracterizar como do tipo de elevação do status para o finado, por outro lado, o grupo composto pelos seus amigos e familiares se situava em um rito de reversão do status, na medida em que aquela situação liminar tornou visível algumas categorias que os informavam enquanto grupo dentro de uma estrutura anterior. Segundo Turner, “os indivíduos elevam-se estruturalmente através de sucessivas crises de vida e ritos de elevação de status. Mas os rituais de reversão de status tornam visíveis, em seus padrões simbólicos e de comportamento, as categorias e formas de agrupamentos sociais, consideradas axiomáticas e imutáveis, tanto em essência quanto na relação de umas com as outras.” (*idem*, p.213) Tentaremos aproximar o leitor da situação vivida a fim de restituir os elementos que confluíram com a manifestação deste comportamento de rede pelo grupo em questão.

Voltando a nossa situação, após alguns minutos de conversa com alguns conhecidos em comum com o finado, fui convidado a conversar com os seus pais dentro da sala do

velório. Ao passar ao lado do caixão, percebi que ele estava trajando roupas típicas do folclore polonês. Apesar de a sua descendência ser de espanhóis e portugueses, não havia conflito, pois o finado estava representando não somente aquela etnia, mas, mais importante, o grupo folclórico com o qual iniciou as suas atividades na Aintepar. Além disso, ele era o coreógrafo encarregado de um dos grupos folclóricos poloneses da região metropolitana da cidade, no município de Araucária. Sobre os seus trajes, descobri depois que eles foram dados de presente pelo nosso primeiro interlocutor – que me enviara a mensagem de texto avisando sobre o velório –, sendo que aquela roupa havia sido comprada na Polônia no ano anterior como uma lembrança de viagem para ser utilizada na edição deste ano do Festival.

Em função do horário que se adiantava, a movimentação de algumas pessoas de dentro gerou uma consequência nos grupos que estavam do lado de fora da sala, sendo que aos poucos um a um entrou para prestar as suas últimas homenagens ao finado. Na sala, cumprimentaram uma pequena fila de familiares, e passaram pelo caixão ornado por flores do campo, cuidadosamente apoiado sobre uma base de ferro no meio da sala. Na saída cumprimentei algumas pessoas conhecidas, representantes dos grupos folclóricos da cidade, sendo que cada um (dos quais eu me incluía) tinha uma história ligada àquela pessoa – a maioria relativa à influência que este sujeito teve no recrutamento de novos integrantes para os grupos folclóricos da cidade a partir de sua iniciativa de promover um projeto paralelo ao proposto pela Aintepar, voltado para a sua área de atuação, que era a educação. Tive a oportunidade de conversar com representantes de pelo menos seis grupos folclóricos de cinco etnias diferentes, fora os nossos conhecidos em comum, que eram todos integrantes dos dois grupos folclóricos poloneses da cidade.

Por fim, o grupo que estava trajado no lado de fora da sala usava os mesmos adornos do finado, sendo que foram os últimos a entrarem e se encarregaram de levar o caixão até o sepulcro. Após um curto período de organização do espaço, do fechamento do caixão, foi feita uma solenidade com um frei encarregado pelo sepultamento, e todos se dirigiram a pé para dentro do parque. Enquanto os familiares acompanhavam de perto o movimento do grupo com o caixão, os demais seguiam à distância, conversando em tom respeitoso ou em silêncio, até se agruparem novamente em volta do sepulcro. O grupo composto pelos integrantes trajados cantou uma canção e saudou o finado com um cumprimento típico dos finais de apresentação: de mãos dadas um ao lado do outro, erguendo-as em sincronia após um silvo de um dos rapazes, e abaixando na sequência após um grito agudo de uma das meninas. O público seguiu a homenagem com uma longa salva de palmas.

Ao final do evento já não era possível distinguir os grupos, familiares, amigos e folcloristas conversavam entre si, seja para organizarem as caronas de retorno para o centro da cidade, ou para combinar algum compromisso em outra ocasião. Tive a oportunidade de conversar com um dos diretores de grupos italianos que nos disse que seria necessário fazer uma homenagem ao finado na edição seguinte do Festival. O comentário foi endossado por outras pessoas que se comprometeram a levar a discussão para as reuniões de organização do evento no ano seguinte (dentre elas os representantes dos grupos ucranianos, italiano, espanhol e polonês). Já meu primeiro interlocutor me disse que se sentia muito orgulhoso de ver como uma personalidade podia ter influenciado tanta gente, enquanto apontava para o grupo com quem eu estava conversando instantes atrás. Sugeri também que isso implicava uma grande responsabilidade, pelo fato de que ele teria que organizar o seu grupo para fazer um espetáculo digno de uma homenagem para esta pessoa.

Antes de ir embora, o grupo composto por integrantes de grupos folclóricos se concentrou – com exceção do grupo que prestou a homenagem minutos atrás – e os rapazes começaram a cantar músicas dos seus grupos. Das canções dos grupos poloneses, passaram por canções da Itália, e Portugal, até ao estilo de dança característico do grupo espanhol – reproduzindo movimentos do flamenco. Um dos rapazes se arriscou a fazer uma acrobacia característica de uma das coreografias dos grupos ucranianos, e acabou ovacionado pelo sucesso em concluir a alegoria. Após alguns momentos de risadas, todos se cumprimentaram em silêncio e aos poucos se despediram, partindo do cemitério para concluir as suas atividades do dia.

Conforme podemos observar nas relações que se estabeleceram neste ritual, por parte dos integrantes dos grupos folclóricos, esta situação liminar permitiu que os seus interlocutores se identificassem através de um elemento de sociabilidade comum, a experiência com o folclore. Além da relação de amizade, obviamente evocada por todos os integrantes daquele evento, o que se pode indicar é que esta rede de solidariedade foi acionada através de um dispositivo comum a este grupo em particular. Desta forma, o significante folclore foi acionado de diferentes formas como agenciador desta rede de interdependência que se concentrou na homenagem a este sujeito.

Da mesma que chegaram as pessoas foram embora. Independente do meio de transporte, o que importa perceber aqui são as etapas deste processo, onde os grupos se encontraram, se identificaram a partir do tipo de relação que estabeleceram com o finado enquanto vivo: familiares, colegas de trabalho e “folcloristas”. Utilizando deste significante

como elemento estruturante e estruturado de uma *communitas*, retornaram a sua estrutura anterior a partir do reestabelecimento da sua ordem após o ritual. Segundo Turner, “os rituais de reversão de status, quer estejam colocados em pontos estratégicos no ciclo anual, quer sejam provocados por calamidades consideradas como o resultado de graves pecados sociais, são tidos como restabelecedores da estrutura social e da ‘*communitas*’, mais uma vez, em sua correta relação mútua.” (*idem*, p.215)

4.2.2 Redes de sociabilidade acionadas pelos grupos folclóricos

À primeira vista, os grupos folclóricos da cidade parecem pequenas ilhas situadas em diferentes lugares da cidade. Conforme já vimos no final do capítulo três, os grupos estão inseridos fisicamente dentro de complexos compostos por outras associações: seja de cunho étnico, de elites, de clubes operários, ou mesmo organizados por entidades particulares, as suas sedes estão distribuídas pela cidade, com maior concentração no seu centro e arredores, conforme observamos no mapa abaixo:

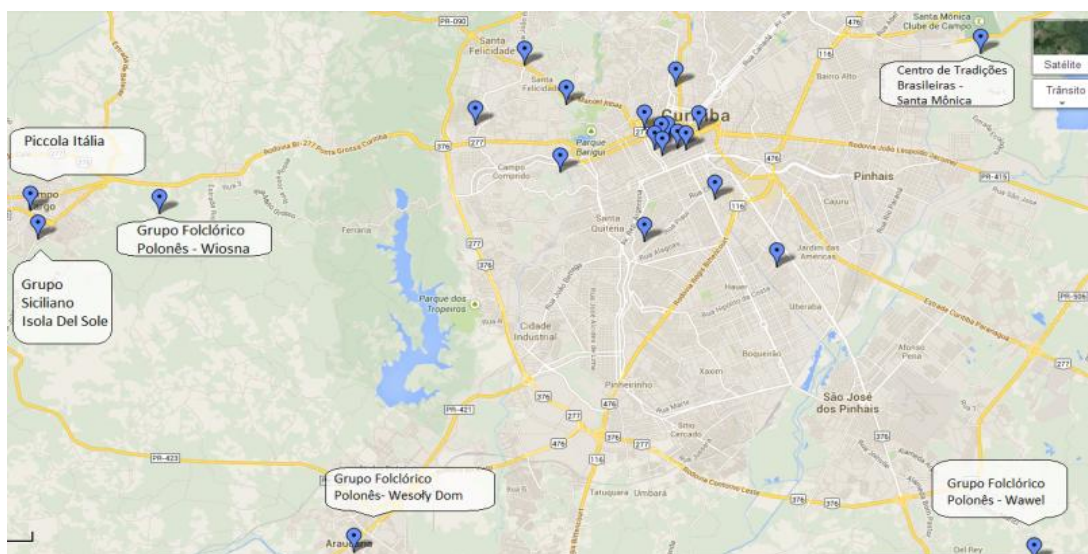


Figura 9: Mapa dos grupos folclóricos com algum envolvimento com a Aintepar no ano de 2013

Conforme já apresentamos na introdução desta dissertação, dentre os autores que trabalharam no contexto de uma alteridade próxima, aquele que nos auxiliou a perceber as relações que se estabelecem entre os grupos folclóricos através da noção de rede foi José Guilherme Cantor Magnani. Em sua obra mais conhecida, *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade* (1998), o autor “revelou na trama que territórios, equipamentos, bem como

outros dispositivos, se articulam com diferentes agências, não como cenário para a ação dos sujeitos, mas como elemento constitutivo das práticas com as quais estes operam”. Debruçado sobre esta perspectiva do olhar etnográfico, Magnani cunhou uma série de noções que o auxiliaram a mapear as arenas onde se dão as práticas dentro de um contexto específico. Dentre estas definições, aquela que demonstra com maior clareza como se constroem os circuitos na cidade é aquela que diz respeito ao *pedaço*.

Para o autor, o pedaço diz respeito a uma referência espacial, na qual os sujeitos de determinado grupo se identificam pela sua presença em um ambiente deslocado de seu próprio campo, identificando-se a partir de um código de reconhecimento que é construído pelos próprios integrantes deste grupo. Nas suas palavras, “a noção de pedaço, por exemplo, supõe uma referência espacial, a presença regular de seus membros e um código de reconhecimento e comunicação entre eles.” (2002, p.20)

No caso do recorte sugerido para os mapeamentos utilizados neste trabalho, pretendemos apontar um corpo panorâmico de práticas que se estabeleceram dentro de uma rede que é responsável pela organização dos grupos folclóricos dentro do Festival durante o ano de 2013. A noção de pedaço permitiu ao autor observar, como já apontamos no início deste trabalho, que a dinâmica urbana não se resume a uma totalidade. Foi a noção de pedaço que criou as condições para que o autor não incorresse no erro que chamou de “tentação da aldeia” (2002, p.19). E aqui nos foi aqui útil para que observássemos em que medida as interpenetrações dentro destes grupos ajudaram a organizar um circuito entre eles, e construir o evento na sua 52ª edição na cidade de Curitiba.

Durante o período das primeiras visitas, me preocupei em formalizar os contatos com os grupos folclóricos os quais já tive contato anterior, sendo que utilizei como ponto de partida o grupo de que participei até o ano de 2007. Até então, para mim, os grupos eram caracterizados como pequenas unidades distribuídas pela cidade, com autonomia de execução das suas rotinas de ensaio e apresentações, e cujos integrantes se relacionavam durante o período correspondente aquele destinado aos ensaios e eventos da associação – logo, falava da minha experiência enquanto nativo. Porém, conforme me aproximei das demais associações ligadas ao Festival, deparei-me com algumas situações que demonstravam que o comportamento destes grupos era muito mais interativo do que se imaginava em um primeiro momento. Vejamos como essas situações nos oferecem um quadro geral sobre os grupos folclóricos.

Utilizando o mapa acima como referência espacial, procuramos a sede da Aintepar como um eixo articulação inicial entre os grupos folclóricos no período que compreende os primeiros contatos antes do Festival. Iremos demonstrar como se dão as relações entre os grupos folclóricos a partir do seu espaço de decisões. Logo, a sede da Aintepar será um primeiro espaço de diálogos entre os grupos folclóricos no desenho da nossa pequena rede na cidade de Curitiba. Porém, cabe aqui explicar a sua atual situação, pois ela nos ajudará a compreender os motivos que levaram a escolha da sua sede neste ano em particular.

Como a Associação Interétnica do Paraná corresponde a uma “sociedade civil” legalmente estabelecida⁹⁶, no registro do CNPJ desta Associação era necessário cadastrar um endereço para a sua sede. Até o ano anterior, por motivo de conveniência, a sede da Aintepar era localizada nas imediações da Subras⁹⁷ - casa do Grupo Folclórico Ucrâniano *Barvinok*. Isso se deu, pois o atual diretor da Aintepar já havia dirigido o Grupo *Barvinok*, sendo que em sua primeira gestão na Associação (em 1998) havia atualizado o endereço da sede - que até então era situada à Rua Westphalen, casa do grupo folclórico Italiano Dante Alighieri -, pelo fato de que o grupo folclórico italiano havia encerrado as suas atividades naquele endereço⁹⁸ no mesmo ano.

No ano de 2013, em função da sua licença para tratamento de saúde, este contato entre a direção da Aintepar e a Subras foi reduzido, o que dificultou o diálogo entre as duas entidades. Assim, em função da urgência em se atualizar os dados cadastrais da associação - para fins de patrocínio, e das constantes negativas vindas da Subras - pois não havia conhecimento deste fato, pelo menos até a sua direção ter sido notificada pela prefeitura durante o processo de liberação de alvará para a Aintepar no ano de 2013, aliado ao fato de que a única pessoa com conhecimento para acelerar este processo estava incapacitada de exercer as suas atribuições, o conselho diretivo da Aintepar sugeriu ao presidente do Grupo Folclórico Polonês do Paraná Wisła que cedesse o endereço da sociedade Mal. Piłsudski para o registro da sede da Aintepar, pelo menos enquanto essa situação não se regularizasse⁹⁹.

⁹⁶ A definição de “Sociedade civil” caminha em conformidade com o decreto de Lei Nº 9.790, de 23 de março de 1999. O mesmo pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19790.htm (acesso em 01/05/2013, às 22:00hrs)

⁹⁷ Subras corresponde a sigla de Sociedade Ucrâniano Brasileira.

⁹⁸ As razões para a dissolução do grupo foram de ordem política. Visto que as rotinas de ensaio do grupo folclórico Dante Alighieri competiam com outras demandas do prédio que lhe fazia sede, a direção da entidade responsável pelo edifício optou pelo encerramento das atividades do grupo, ainda no ano de 1998. Essa dissolução implicou em um rearranjo dos seus integrantes para outros grupos folclóricos da cidade.

⁹⁹ Elmar já havia sido diretor da Aintepar no ano de 1976, e era um contato importante do atual presidente da Associação, sendo que tinha – segundo nossos interlocutores – “muito tempo de casa” (Lícia Grupo folclórico Italiano, 20 de fevereiro de 2013), e também “já sabe como negociar com a Fundação [Teatro Guaíra]” (E. S.,

Com certa preocupação, o presidente do Wisła sublinhou o fato de que, como a sociedade estava ainda em processo de reforma naquele ano, era possível que a prefeitura encaminhasse uma equipe de avaliação para liberar o prédio, antes que qualquer alvará fosse emitido. Mas, em virtude da urgência, não haveria quaisquer impedimentos, tanto de sua parte como do conselho diretivo da sociedade Mal. Piłsudski quanto a liberação da sede para a Aintepar¹⁰⁰. A documentação fora então atualizada com o novo registro de sede, e a partir daquela data, todas as reuniões da Aintepar seriam realizadas naquela sede, até que um novo registro fosse feito (isso explica inclusive a razão porque a primeira reunião do ano estava sendo realizada naquele local).



Figura 10: Fachada da Sociedade Mal. Piłsudski, em reforma durante o ano de 2013.

Desta forma, durante a primeira reunião da Aintepar, no dia 20 de fevereiro, foi decidido por apreciação do grupo que a nova sede física da Associação seria transferida pelos seguintes motivos:

- 1- em função do estado de saúde do atual diretor, uma comissão composta pelo conselho diretivo da Aintepar (Vice-presidente, Tesoureiro e Secretária – Respectivamente, Jorge Silva – CTB Santa Mônica, Rogério Flor – Grupo Ítalo-Brasileiro de Santa Felicidade, e Lícia Fritoli – Grupo Folclórico Anima Dantis) teria autonomia para a escolha da nova sede, para que fosse realizado o processo de liberação de patrocínio para o Festival daquele ano;

Grupo Wisła, *idem*). Além de que ele mesmo já havia sinalizado ao atual presidente sobre a abertura da sociedade Mal. Piłsudski para sediar a Aintepar “caso houvesse necessidade” (Elmar, *idem*)

¹⁰⁰ A direção da Sociedade Mal. Piłsudski, desde o ano de 2009, era composta por membros do grupo folclórico. Assim, a discussão sobre a inclusão do endereço da Aintepar para a sua sede foi mediada pelos membros da direção da sociedade que faziam parte do grupo folclórico, sendo aprovada por unanimidade em reunião da associação de mútua ajuda.

razões ligadas a algum elemento particular do grupo: “seja o estilo musical, o canto, o figurino, a dança folclórica (por motivos dos mais diversos, que iam desde a influência de alguma novela de época¹⁰¹, ou o envolvimento com outros sujeitos que já participam destes grupos)” Vejamos um exemplo extremo desta relação explicado através da trajetória de uma das dirigentes da Aintepar no circuito do folclore em Curitiba. Em seu caso excepcional, evidenciamos uma rede de sociabilidade que envolve todos os elementos que sugerimos em nossas hipóteses lançadas durante o processo de inserção em campo.

Na semana seguinte à reunião de escolha de datas para o Festival, interessado em conversar sobre a sua posição na direção da Aintepar, entrei em contato com a presidente do grupo Anima Dantis. Isso se deu porque por várias vezes o seu discurso se sobressaiu aos demais na reunião, sendo que ela era teria, aparentemente - dentre os membros da mesa diretiva da Aintepar - a maior empatia com os demais dirigentes. Resolvi marcar uma conversa para discutir os encaminhamentos do Festival, visto que ela ainda tinha um compromisso marcado com o presidente do grupo polonês. Marcamos então um encontro na sede do Wisła. A conversa durou pouco mais de uma hora e circulou em torno das estratégias de divulgação do evento.

Apesar da temática da conversa, outros interesses chamaram a atenção naquele momento. Lícia nos contou em detalhes sobre a grande rede de relações que ela criou entre os grupos folclóricos, em grande medida tributárias da sua trajetória de vida, o que por outro lado indicou um movimento comum entre os integrantes dos grupos folclóricos. Muitos deles se comunicam de maneira muito próxima, alguns pela proximidade física das sociedades que os sediavam, que era facilitado pelo encontro de horários para ensaio (a maioria é realizado nas tardes de sábado); outros, por relações de amizade iniciadas em eventos anteriores, ou em eventos de encontro comum dos integrantes dos grupos (um destes eventos corresponde a festa de abertura do Festival, que nos últimos anos veio sendo organizada pela coordenação do grupo português, e recebeu integrantes de todos os grupos folclóricos em uma noite de baile dançante). No seu caso, Lícia nos dizia com tom nostálgico sobre a desistência do grupo Português, quanto a participação no FeFEPr,

¹⁰¹ Este caso se resumia às novelas relacionadas a temática da imigração italiana. Dentre elas, citamos duas novelas transmitidas em horário nobre na Rede Globo de Televisão: “*Terra Nostra*” (1999) e “*Esperança*” (2002) - sendo que esta última contou com a participação de um dos grupos folclóricos italianos da cidade de Curitiba. O grupo Folclórico Giuseppe Garibaldi de Santa Felicidade.

Lícia – *nem me fale do Alma Lusa, que eu começo a ter um ataque de histeria. Porque é muito triste ver no que se tornou o grupo! Porque foi meu grupo de adolescência!*

Eumar- *você começou lá Né?*

Lícia – *não, na verdade eu comecei no Alemão e fui pro Barvinok! Mas de adolescência eu fui pro Alma Lusa. Já no Barvinok eu fiquei por quatro anos.*

Edinei – *to achando já que você na verdade é brasileira!*

Eumar – *(risos)*

Lícia - *não, meus pais eram alemão, alemãozão do olho azul! Com descendência ucraniana.*

Edinei – *não! Eu to achando que, folcloricamente, você é brasileira!*

Lícia – *Ah, sim. Aí eles [es]tavam no alemão, e eles precisavam se livrar das crianças, mas não tinha infantil no alemão. Então, eles precisavam se livrar das crianças. E o meu tio era presidente da Subras na época. Aí eles despachavam a gente no Barvinok e iam ensaiar no Rio Branco. Aí acabava o ensaio no Barvinok, eles levavam a gente até a sede do Rio Branco. Acabava o ensaio do Rio Branco a gente atravessava a rua e ia até a entrada do Juventus e ia bater papo e fazer bagunça! Isso eu fiz até uns nove anos de idade.*

Aí me encheu o saco ficar pintando Pêssanka das 2 às 5 da tarde. Aí com 14 anos eu fui pro Alma Lusa por causa de uma aposta que eu fiz com um amigo.

Foi engraçado, a gente estudava no [Colégio Estadual do Paraná]. Ele veio correndo me pedir pra assistir a apresentação dele no Guaíra. Eu perguntei onde ele dançava, e ele me disse que era no português. Ai eu disse que também dançava, mas que a gente tava afastado, e “tá bom, tá bom, eu vou comprar o ingresso e eu vou!”

No dia da apresentação deles tinha uma festa, hiper, mega, uma festa que eu não podia faltar! Daí eu fui na festa e não fui na apresentação! Aí ele me disse que só falava comigo de novo se eu fosse assistir o ensaio. Aconteceu que ele ficou seis meses no grupo e eu Sai de lá só depois de doze anos!

Eumar- *Que legal!*

Lícia – *eu encontrei ele esses dias, disse “Chiquinho, você fez muito mal pra minha vida!” (risos)*

Porque o alemão eu nunca ia dançar! Porque eu falava, mãe, as meninas só servem de enfeite o tempo todo! As meninas só dão uma ‘giradinha’, e quem dança são os meninos.

(Durante conversa realizada no dia 27 de fevereiro de 2013)

Vejamos a partir deste discurso como se deu essa trajetória, utilizando como recurso um esquema que liga os grupos suscitados nessa narrativa através do nosso pequeno mapa.

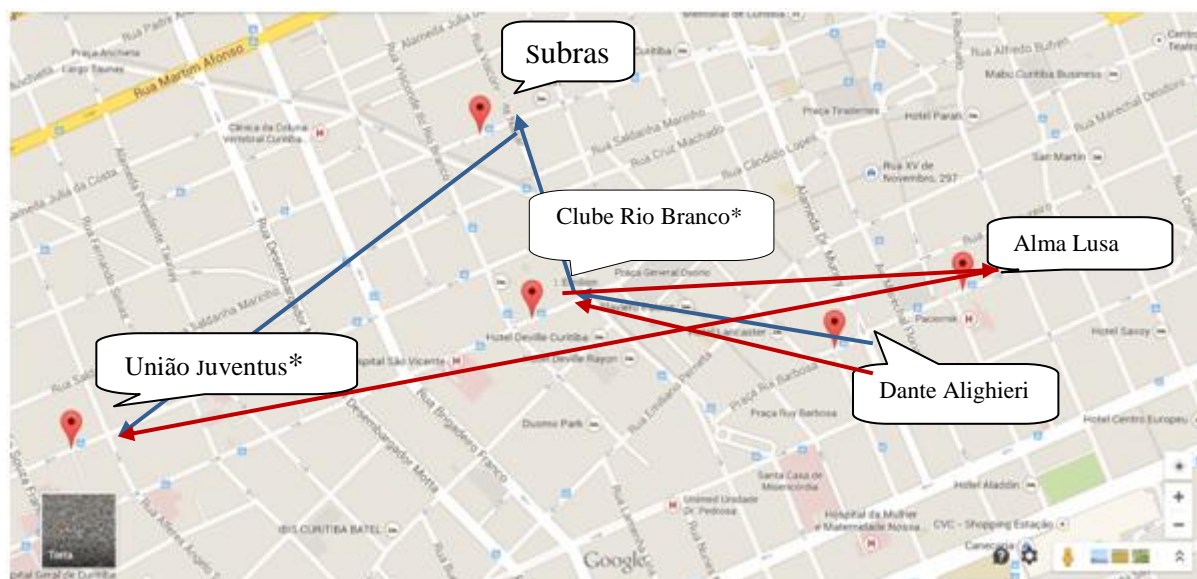


Figura 12: Circuitos acionados pela família de Lícia, durante os finais de semana da década de 1970 e 1980¹⁰².

Em primeiro lugar, precisamos insistir no fato de que o relato de Lícia explicitou uma característica comum aos integrantes de grupos folclóricos que tem alguma relação de parentesco com outros integrantes, sejam enquanto membros ou como colaboradores. Conforme a mesma nos insistiu durante todo o processo de organização do Festival – sobretudo no período relativo aos preparativos para a festa de encerramento do evento, conforme ainda discutiremos neste capítulo –, dizia ela que *“minha família é o folclore, e por sorte a minha família também é do folclore. Mamãe conheceu meu pai no folclore e os dois levaram a gente no mesmo barco. Desde sempre eu fui folclorista.”* (Lícia. Durante visita ao seu grupo, no dia 23 de março de 2013).

A mãe de Lícia, em meados da década de 1960 e início da seguinte, era integrante do grupo folclórico Italiano Dante Alighieri. Conheceu o seu marido em um evento realizado na sociedade Rio Branco – à época sede do atual grupo folclórico germânico *Alte Heimat*-, por quem se apaixonou. Durante alguns anos manteve a sua rotina de atividades junto ao seu grupo folclórico, sendo que passou a realizar visitas esporádicas à sociedade Rio Branco para encontrar o então namorado, sempre sob os cuidados dos pais do rapaz. Segundo nos disse, *“o Rio Branco era um lugar bem frequentado, seguro, era um ambiente familiar. A gente sempre*

¹⁰² Conforme sinalizamos no mapa acima, as sedes dos grupos folclóricos União Juventus - Junak e Rio Branco (atual *Alte Heimat*) eram localizados respectivamente a Rua Al Dr. Carlos de Carvalho e Rua Visconde do Rio Branco. O primeiro grupo foi transferido para o bairro campo Comprido em função de um incêndio que destruiu o prédio que o sediava em meados dos anos 2000. Já o Clube Rio Branco foi vendido em 4 de outubro de 2001, sendo que o grupo folclórico alemão transitou entre diferentes espaços, até se firmar através do aluguel de uma das salas do clube Três Marias, no Bairro São Braz em 2010.

gostou muito disso no folclore, e por isso que a nossa família é toda do folclore.” (Odisséia em entrevista realizada no dia 23 de março de 2013)

A partir dessas visitas, surgiu o convite feito pelos próprios integrantes do grupo Rio Branco para que ela deixasse o folclore italiano e passasse a participar das atividades do alemão. Odisséia seguiu o coração e acompanhou o futuro marido nas atividades do novo grupo que a acolheu, *“na época eu achei esquisito, porque não era comum o povo escolher um grupo que não tivesse alguma relação com a família. Mas era uma molecada bacana, falaram ‘não tem nada a ver’. Fora que eu conheci o pai da Lícia lá, aí juntamos o útil ao agradável”* (idem).

Anos mais tarde nascia a pequena Lícia, que logo cedo seria integrada nas práticas do folclore como seus pais. Porém, como não havia ainda um grupo composto por crianças na sociedade Rio Branco, o irmão de seu pai - que na época assumia a direção da Subras-, sugeriu que as crianças participassem das atividades da sociedade através dos cursos ministrados dentro da sua sede. Conforme vimos, a primeira infância de Lícia era tributária das relações construídas pelos seus pais.

No mapa acima descrevemos este trajeto a partir das linhas azuis: Sua mãe conheceu o marido no percurso entre as sedes das sociedades Dante Alighieri e Clube Rio Branco - com quem ainda mantinha contatos até o período da nossa entrevista¹⁰³; após alguns anos mudou de grupo, sendo que começou a participar das atividades do clube Rio Branco; em meio a essas atividades, estavam os encontros com o pessoal do grupo folclórico da União Juventus, localizado a poucas quadras do Rio Branco.

Naquele tempo os grupos estavam se organizando pra fazer a Aintepar. Nós já tínhamos feito um coral inter-étnico, que participou das homenagens da semana da pátria lá em Brasília [em setembro de 1976]. Aí tinha gente de todos os grupos: alemão, italiano, dos polacos da união juvenus... enfim, a gente fazia os ensaios nas sedes de cada grupo, mas mais no nosso e no juvenus, porque era mais perto um do outro, aí o povo acabou fazendo amizade. Depois, nós fizemos parte da primeira direção da Aintepar, e as reuniões aconteciam do mesmo jeito que é hoje – cada vez em um grupo folclórico – isso ajudou a gente a reunir os grupos e tentar dar aquela cara de unidade. (Odisséia em entrevista realizada no dia 23 de março de 2013)

¹⁰³ Foi curioso perceber como a presença de algumas pessoas marcou de alguma forma o seu grupo folclórico, mesmo depois de anos distante das atividades do grupo. No caso de Odisséia, mesmo após mais de dez anos distante do grupo, seu nome foi recebido com nostalgia pelos integrantes mais antigos do grupo alemão. E Durante o período de visitas aos grupos, fui mediador de uma série de recados entre os integrantes do grupo alemão e Odisséia a fim de marcarem um encontro depois do Festival.

Não somente pelas atividades relativas a uma Aintepar em nascimento, mas a rede de sociabilidade entre os grupos folclóricos estava atrelada às reuniões marcadas entre os clubes e sociedades que lhes faziam sede. Como já sinalizamos no primeiro capítulo, a prática da dança folclórica estava interpelada nas atividades relativas às associações de mútua ajuda, sendo utilizada como dispositivo de regulação destes espaços. Odisséia se apropriou da rede do folclore dentro destas associações para construir os seus laços afetivos com o seu marido. Não obstante, estes encontros possibilitaram a organização dos grupos folclóricos para a criação do coral Inter-étnico, responsável pelos primeiros diálogos sobre a criação da Aintepar, a ser concretizada graças às discussões trazidas por Victorino Antonio Boff, em meados de 1974.

Após alguns anos deste período, aos nove anos de idade, Lícia decidiu se distanciar das atividades dos cursos promovidos pela Subras, por achar que *“encheu o saco ficar pintando Pêssanka das 2 às 5 da tarde”*, acompanhando seus pais no trajeto relativo aos seus grupos folclóricos à distância, *“mas nunca fora do folclore”* - como nos disse a sua mãe. Aos quatorze anos, já no ensino médio, Lícia foi convidada por um amigo a assistir uma apresentação do grupo folclórico que participava, o Alma Lusa. Como vimos no relato, após a situação que a impediu de assistir a apresentação, Lícia foi convidada para um ensaio no grupo, sendo que dali em diante, como ela mesma nos disse, foram doze anos de participação no grupo até voltar para o grupo Dante Alighieri, para se casar com o seu atual marido.

Sobre este segundo recorte, da adolescência até o seu retorno ao grupo italiano, observamos no mapa acima (representado agora pelas linhas vermelhas), uma mudança no circuito realizado por Lícia, sendo que agora se incluía os ensaios com o grupo folclórico Alma Lusa. Ao mesmo tempo pode-se perceber o distanciamento das atividades com a Subras, o que não implica de maneira alguma o seu desligamento com a sociedade, visto que seu tio paterno ainda frequentava aquele espaço. Depois de alguns anos, Lícia se tornara noiva de um rapaz de fora do seu círculo de relações dos grupos folclóricos, se afastando progressiva, mas temporariamente do folclore. Segundo sua mãe, *“o rapaz nunca gostou das atividades com o folclore. Óbvio né! Porque toma tempo, e se você não tá junto no folclore... é todo fim de semana, é ensaio, é apresentação, é viagem. Não tinha como dar certo! Daí ele disse aquela frase que todo mundo diz quando acha que manda em alguma coisa, ‘ou eu ou o folclore’. Adivinha o que ela escolheu?!”* (Odisséia entrevista no dia 23 de março de 2013)

Depois dessa crise pessoal, Lícia voltou para o circuito do folclore, sendo que desta vez, estimulada pela sua mãe, ingressou no Dante Alighieri. Lá conheceu seu atual marido,

com quem seguiu o projeto iniciado por sua mãe. Hoje, Lícia, o marido, e os dois filhos dançam no grupo folclórico Anima Dantis, dando continuidade ao projeto da “família do folclore” e da “família no folclore”, da mesma forma como aconteceu com os seus pais.

No período de visitas aos grupos folclóricos, tivemos a oportunidade de conhecer diferentes realidades envolvendo os processos de escolha de grupos folclóricos. O caso de Lícia em certa medida nos aproxima dos dois critérios principais que levam a escolha de um grupo, como já dissemos no início deste tópico, seja pelas relações de parentesco, ou pela criação de redes de sociabilidade envolvendo práticas ligadas a dança¹⁰⁴. Porém, o seu caso sugere um terceiro modelo, que pode ser compreendido pela mescla dos dois primeiros. Tributária da sua trajetória de vida, Lícia percorreu o circuito do folclore seguindo diferentes critérios para a escolha do seu grupo folclórico, todos ligados a sua trajetória pessoal e aos contatos que construiu neste entremeio.

Durante o processo de produção do evento, percebemos outras formas de relacionamento entre os integrantes dos grupos folclóricos, na medida em que as suas escolhas são tributárias destes argumentos. Conforme já vimos nos dois casos apresentados no início deste capítulo, seguiremos essas dinâmicas ligadas a construção de redes de interdependência nos grupos folclóricos em suas diferentes etapas de organização. Nas reuniões de organização, nas festas de integração, nos ensaios, e mesmo nos dias de espetáculo, encontramos diferentes trajetórias que assinalam o comportamento em rede do Festival.

Porém, mesmo essa interatividade sugerida é marcada por intermitências, pois como veremos adiante, essa integração é sempre parcial, e os agentes desta rede sempre estão marcados por traços distintivos que permitem a identificação destes - principalmente quando os eventos sugerem encontros mais próximos entre estes grupos. Vejamos então como se deu o processo de produção do evento, partindo das reuniões da Aintepar, para depois desmembrarmos estas associações nos outros momentos em que o processo encaminhou até a realização do evento.

¹⁰⁴ vê-se esse argumento pelas possibilidades de escolha dentro deste circuito. Segundo L. percebemos essas escolhas pelo parco interesse expresso em participar do grupo alemão, como feito por sua mãe, em virtude do fato de que, neste grupo, “*As meninas só dão uma ‘giradinha’, e quem dança são os meninos.*” (L. 27 de Fevereiro de 2013)

5 A PRODUÇÃO DO EVENTO

Desde o início do processo de organização para o Festival até as datas de apresentação, os grupos folclóricos vivenciaram momentos dramáticos - ou para usar a definição de Turner, “dramas sociais” - que se complementam no transcorrer do evento a partir dos seus encontros. “Fazer folclore” neste sentido significa participar de diferentes dinâmicas sociais complementares, mas que se encerram em espaços distintos: já discutimos uma de suas manifestações em nosso processo de inserção em campo, no dia 5 de dezembro de 2012. Porém ainda falta discutir os aspectos relativos às reuniões da Aintepar - enquanto espaço de tomadas de decisão de largo alcance, orientando as formas de trabalhar com o Festival como um todo; as festas de integração, com o objetivo explícito de reunir os integrantes dos grupos folclóricos em eventos paralelos ao Festival; e os preparativos com os espetáculos de cada grupo, através do trabalho de seus integrantes nos salões de suas sociedades.

Pensar esses dramas sociais implica em considerar estes espaços como arenas que são marcadas por uma relação dialética entre a estrutura do evento com algumas situações imponderáveis. Logo, falamos de situações liminares que sugerem o questionamento sobre a estrutura do Festival pelos seus agentes. Assim, como já destacamos no evento que marcou o nosso processo de inserção em campo, trataremos de observar como os diferentes conflitos suscitados durante a etapa de produção do evento nos permitem vislumbrar uma estrutura para o evento.

Segundo Turner, essa dialética marcada pelo encontro da realidade cotidiana com estes momentos extraordinários implica num distanciamento reflexivo sobre a própria estrutura, na medida em que sugere dois efeitos possíveis: ou esta antiestrutura tende a contribuir para revitalização da própria estrutura social, ou o leva a uma cisão irreparável.

Dividimos este item em três partes complementares: As reuniões da Aintepar; as Festas de integração; e os Ensaios. Em cada ponto trataremos de observar como se deram as discussões diante dos elementos envolvidos em cada etapa da produção do Festival, até a data da sua realização. Somente após informarmos a arena onde o evento ganha corpo, por meio da definição das posições de cada grupo dentro do circuito do folclore, é que poderemos discutir sobre as formas de apropriação do significativo folclore nas diferentes formas de manifestação pelas quais ele foi representado na edição deste ano do Festival.

5.1 REUNIÕES DA AINTEPAR

Em primeiro lugar, cabe assinalar que o número de grupos afiliados à Aintepar não corresponde àqueles que participaram desta edição do evento. Em 2013, participaram do Festival dezesseis grupos folclóricos: *Poltava*, *Wisla*, *Barvinok*, Centro Espanhol, *Original Einigkeit Tanzgruppe e Neolea*, *Piccola Itália* e *Isola Del Sole*, *Junak*, *CTB*, *Nikkei*, Ítalo Brasileiro de Santa Felicidade, *Anima Dantis* e *Raices de Bolívia*, *Alte Heimat* e *Masbha*. Contudo, dois grupos afiliados a Aintepar ficaram de fora da edição deste ano do evento: o Grupo Folclórico Português da Sociedade 1º de Dezembro – o Alma Lusa, e o Grupo Folclórico Holandês de *Castrolanda*. Suas ausências serão discutidas adiante.

Além destes, podemos citar dois grupos que também ficaram de fora do espetáculo deste ano, em virtude de dificuldades apresentadas no ano anterior: o Grupo de Danças *Indianas Natyakshiti*, e o grupo *Casa Paraguaya*, ambos em processo inicial de integração à Aintepar no ano Anterior. Destes, somente o primeiro justificou a sua ausência por carta apresentada à primeira reunião da Aintepar, assinalando o seguinte motivo para a não participação do evento: “em virtude de se tratar de um grupo de pequenas dimensões comparado aos demais integrantes da Aintepar, a sua estrutura logística não teria condições de arcar com os compromissos, tanto com a associação quanto com a Fundação Teatro Guaíra.” (Diário de campo, 20 de fevereiro de 2013)

Durante a primeira reunião da Aintepar, no dia 20 de Fevereiro de 2013, o segundo tópico da sua pauta – que dizia respeito ao sorteio das datas para o Festival - provocou certa agitação em dois aspectos: o primeiro dizia respeito aos grupos com restrição de datas para a apresentação, mais precisamente o grupo *Piccola Itália* e o *CTB* do clube Santa Mônica foram os grupos que precisavam mudar de data em razão de eventos paralelos¹⁰⁵. Já os grupos folclórico Árabe *Masbha* e o *Casa Paraguaya*, por não estarem presentes naquela reunião, correram o risco de perder o direito de se apresentar no evento deste ano. Era necessário decidir o futuro destes grupos, sem que prejudicasse os preparativos dos outros grupos¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O primeiro havia pedido prioridade de escolha pelo fato de estar comprometido com um evento local no mesmo período do Festival. A Festa da Polenta, em Santa Felicidade. O Segundo estava comprometido com o campeonato nacional de Invernada, a ser realizado na cidade de Goiânia na mesma semana a da estreia do Festival. Ambos conseguiram negociar suas apresentações para a semana seguinte aquela dos seus eventos.

¹⁰⁶ Após uma rodada de deliberações, as discussões corriam em torno da incerteza sobre a presença ou ausência destes grupos, visto que até o momento ninguém sabia as razões para a sua falta. A proposta de manter os grupos no calendário foi questionada por alguns integrantes da Associação que julgaram a atitude dos dois grupos imprudente, pelo fato de que a sua falta poderia atrasar o conhecimento das datas em que cada grupo iria se apresentar no Festival, e como consequência, prejudicando o andamento dos preparativos para ele. O presidente interino da Aintepar sugeriu que fosse reservado um dia no evento para a realização do espetáculo dividido

Tendo resolvido o impasse com a data reservada para estes dois grupos, o sorteio correu na informalidade, sendo que o rigor na escolha das datas era constantemente quebrado pela preferência de algum grupo sobre o horário do segundo. Apesar deste interesse mútuo nas datas do evento, todos os grupos conseguiram se organizar. Aqueles que precisavam escolher uma data muito específica para a sua apresentação (como no caso dos dois grupos citados acima) logo encontraram um grupo solidário disposto a doar a sua noite em troca da deste primeiro¹⁰⁷.

Sobre as formas de parceria, os critérios se mostraram os mais diversos. Durante a escolha de datas, alguns grupos já sinalizaram a necessidade de realizar noites divididas. Isso se deu por dois motivos principais: o primeiro estaria ligado à falta de capacidade logística do grupo em organizar um espetáculo de grandes proporções, seja por falta de repertório como por falta de pessoal¹⁰⁸. O segundo argumento está relacionado a capacidade de angariar público, pois o evento é regulado pela venda de ingressos entre os grupos folclóricos. Como veremos adiante, existe um dispositivo ligado a manutenção do evento que é em grande medida dependente da capacidade dos grupos folclóricos administrarem as vendas de ingresso para as suas apresentações. Muitos grupos utilizam da renda adquirida pela venda de ingressos para a sua sobrevivência, desde a manutenção da sua sede até a inovação do seu repertório. Veremos com maior profundidade como se deram as suas apresentações adiante, quando discutirmos os processos de organização do repertório dos grupos folclóricos no Festival.

Voltando ao caso dos representantes que se ausentaram na primeira reunião da Aintepar, havia outro problema envolvendo estes grupos, pois ambos estavam com dívida ativa com a Associação¹⁰⁹. Além disso, houve uma série de críticas à presença dos grupos sob

destes dois grupos, caso estes se manifestassem até o dia seguinte ao da reunião. Caso contrário, a Aintepar cancelaria esta reserva. Somente o grupo árabe se manifestou em tempo, como veremos adiante.

¹⁰⁷ Uma situação curiosa surgiu pelo fato de o diretor do CTB do clube Santa Mônica ter escolhido o primeiro sábado de julho para o seu espetáculo. Como ele só poderia apresentar o grupo na semana seguinte, foi bajulado de todas as formas por aqueles grupos que pegaram uma data no meio da semana, realizando a troca sem o menor remorso para uma terça-feira, meio de semana, garantindo o seu compromisso fora do evento. Enquanto o outro grupo comemorava o fato de que o seu espetáculo seria realizado no final de semana, sendo que os integrantes do grupo não precisariam se preocupar em negociar uma liberação do trabalho, ou da escola, para organizar o palco do teatro. Além de não terem de se preocupar com a mesma situação na hora de convidar os seus conhecidos à participação no seu evento.

¹⁰⁸ Segundo o diretor do grupo Piccola Itália, ao responder sobre a possibilidade do seu grupo dividir noite com outro grupo italiano, disse que “*Já vai ser difícil organizar o Isola del Sole pra dançar meia noite. Porque metade do grupo é do Giuseppe Garibaldi [que já divide a sua apresentação com outro grupo no Festival, o Ítalo-brasileiro], segundo porque a gente tem trinta pessoas no grupo, aí a gente faz uma coreografia com oito pares enquanto a outra metade se mata pra trocar de roupa, não dá tempo!*” (20 de fevereiro de 2013)

¹⁰⁹ De acordo com os critérios da Aintepar, o grupo que se apresentasse em meia noite teria o direito de fazer seu espetáculo com 50 minutos de duração, com uma tolerância de dez por cento deste tempo para extrapolar no

o argumento de que seus interesses residiam justamente nos ganhos acumulados pela venda de ingressos. Segundo Elmar,

Quando eu era presidente da Aintepar, muitos grupos se filiaram na Aintepar porque achavam vantajoso ganhar dinheiro, inclusive do estado. Daí a gente criou regras seriíssimas¹¹⁰ (inclusive a Blanca enfrentou essas regras pra entrar na Aintepar, eu sei da briga com o pai dela pra cumprir todas as metas e poder participar¹¹¹). A gente não pode abrir mão porque de repente esse negocio desvirtua. Porque tá muito interessante enquanto esses patrocínios estão correndo aí por fora, aí todo mundo por aí vai querer fazer folclore. (idem)

Já vimos algumas vezes a crítica lançada por Elmar aos grupos que tem dificuldade em seguir os critérios de manutenção da Aintepar. Porém, pela primeira vez vimos essa discussão atingir um grupo outro que não fosse representante do folclore nacional. Mais do que um enfrentamento ligado ao caráter do evento, o que está sendo colocado em questão aqui é fato de que a Aintepar é mantida graças a contribuição dos grupos folclóricos, e o não cumprimento dos compromissos com os critérios do Festival implicam em medidas punitivas, como é o caso da multa. Sobre os grupos em questão, o Casa *Paraguaya* ficou de fora do evento neste ano, já o grupo *Masbha* foi incluído no evento somente na última reunião antes do Festival, sendo que dividiria a noite com a apresentação de encerramento, com a presença de “todos”¹¹² os grupos folclóricos envolvidos no evento.

Sobre a discussão envolvendo os dois grupos de longa presença no evento, o Alma Lusa e o Castrolanda, entrou em uma seara mais delicada do evento. As suas ausências foram levantadas em momentos distintos do processo de organização do evento, e geraram grandes polêmicas entre os dirigentes de grupos folclóricos.

horário, sem que para isso tivesse que pagar multa. Para os grupos que se apresentassem em noite única, este período seria dobrado. Em 2012, os grupos Árabe, Paraguaio e Junak extrapolaram o seu tempo de apresentações, sendo penalizados com a multa. Porém, somente o Junak na noite de sua apresentação, graças a parte da receita arrecadada na bilheteria da sua apresentação. A crítica dos dirigentes quanto à presença destes grupos no Festival, era a de que ambos tiveram condições de saldar o ônus da dívida no dia do espetáculo, bastava usar a receita com a bilheteria - como foi feito com o grupo Junak.

¹¹⁰ Dizia isso se referindo a inclusão da exigência do registro como sociedade civil de cunho étnico, como já sinalizamos na primeira parte desta pesquisa.

¹¹¹ No seu caso foi necessário mudar a razão social da sua associação, além de que havia o desafio de justificar as modalidades do seu grupo diante da Aintepar como Dança Folclórica.

¹¹² Como já foi discutido no final do capítulo anterior, a inclusão de uma noite de encerramento era prática comum na Aintepar desde o ano de 1999, sendo que neste ano foi colocado em questão por dois motivos principais: sabendo da abertura de mais dias para a realização do Festival, e em virtude das discussões suscitadas nos anos anteriores, seria mais interessante fazer uma noite de encerramento que de abertura. Já a presença dos grupos na noite de encerramento não foi unânime, visto que o CTB do Clube Santa Mônica estava em viagem para a competição na semana correspondente ao encerramento do Festival. Além destes, o grupo italiano Piccola Itália também se ausentou em função do seu compromisso assinalado na primeira reunião da Aintepar.

O grupo Alma Lusa se manifestou logo na primeira reunião da Aintepar, em 20 de fevereiro, através de uma carta que foi lida para os membros da Aintepar logo no início da reunião, apontando algumas justificativas para a não participação do grupo nesta edição do evento: 1) pela falta de componentes, o grupo não teria condições de realizar um evento com as dimensões do Festival; 2) assinalaram a dificuldade de organizar a venda de ingressos, temendo que o grupo não conseguiria quitar o saldo com o Teatro; 3) sinalizaram que o interesse do grupo pelo Festival estava ligado a um modelo de apresentação que se distanciava daquele proposto pela Aintepar nos últimos anos, sendo que o grupo se ausentaria para avaliar a sua posição diante do Festival¹¹³ (Diário de campo, 20 de fevereiro de 2013).

Dentre os comentários sobre a tomada de atitude do Alma Lusa pudemos perceber duas posições: a primeira estava ligada ao diagnóstico de uma “crise” do evento, que aparentemente já estava em discussão nos anos anteriores do evento. Dizia um dos diretores: *“o Alma Lusa tá percebendo que o Festival não tem chamado público, e tá tirando o dele da reta porque sabe que o Festival não sobrevive do jeito que está”* (Vilmar diretor de um dos Grupos Folclóricos Italiano). Outra diretora complementava o comentário, mudando o argumento para o distanciamento do grupo nesta edição do evento. Justificava que, *“O Alma Lusa tem característica de grupo pequeno, as apresentações do Português têm perfil pra serem feitas em lugares pequenos, com a participação do público. Eu adoro as festas do Português [na Sociedade 1º de Dezembro], porque lá a gente não consegue só assistir o grupo. A gente ‘tem’ que dançar!”* (Lícia, diretora do grupo Anima Dantis).

Vemos aqui algumas formas de compreensão sobre o evento que são evocadas pelos representantes dos grupos folclóricos, e que colocam em xeque o consenso sobre a estrutura do Festival como se apresenta hoje. Novamente, o que se deve levar em consideração neste momento é o fato de que a justificativa apresentada pelo grupo foi discutida entre os representantes da Aintepar a partir de seus pontos de vista. Vejamos os comentários de quem se colocou contrário a decisão deste grupo: Um deles, Edinei, nos comentou ao final da reunião que, *“o grande problema da Aintepar é esse comportamento de grupo nanico. Eles acabam com os grupos que fazem espetáculo que nem o nosso! Sabemos de grupos, como o Russo de São Paulo, que cobra quinze mil [Reais] pra fazer espetáculo. Aí a gente tem que*

¹¹³ Por outro lado, o grupo reforçou o fato de que essa ausência de maneira alguma estaria atrelada a sua desfiliação a Associação, visto que a “Sociedade 1º de Dezembro estaria com as portas abertas para a realização da nona festa de abertura do evento” (Leitura da carta do Alma Lusa por Rogério Flor no dia 20 de fevereiro de 2013), cuja data de realização já estava confirmada desde antes da reunião de escolha de datas para o Festival.

lidar com esse problema porque o povo dança de graça aqui em Curitiba.” (Integrante do grupo Wisla)

Aqui podemos perceber uma variação no modelo de apresentação dos grupos folclóricos no evento. Por um lado, existem grupos que se dedicam à organização de um repertório de espetáculo, voltado para o palco de um teatro, e com capacidade de atração de público pelas suas características virtuosas. De outro, temos os grupos de menor porte, cuja estrutura de apresentação está mais voltada às festas da sua associação. O apelo destes grupos está mais voltado ao convite do público para participar da festa, ao ponto de que o seu público “*tem’ que dançar!*”

Durante a noite do dia dez de julho, conversamos com o ex-diretor da Aintepar, hoje afastado das atividades da Associação, bem como de seu grupo folclórico – por motivos ligados ao trabalho – que salientou alguns desmembramentos desta crise de público do Festival. Em meio à apresentação do grupo Ítalo-brasileiro, dizia ele,

É só você ver em volta, esse Festival tá uma vergonha! Com exceção do japonês e do Espanhol, não teve noite que lotou o Guaíra. O problema desse povo é que ninguém tem coragem de mudar. Pega o evento como era no começo: põe todo mundo pra dançar na mesma noite! Aí aquele avô e aquela avó que tão de saco cheio de ver o netinho dançando a mesma coisa há dez anos vai ver outro grupo dançando. Pô, devolve o caráter de Festival pro evento, tira o umbigo da galera do palco e devolve o objetivo do evento. A gente não tem integração! É cada um por si e que se F o resto (Fabiano, em conversa no dia 10 de julho de 2013)*

Apesar do contraste com a avaliação final de público do evento, o diretor interino da Aintepar, Rogério Flor, sinalizou a dificuldade apontada pelo ex-diretor da Aintepar sobre a demanda de público no evento na última reunião da Aintepar no ano. “*É bem verdade que o Festival tem perdido público progressivamente. Como a gente já falou antes, a lotação do Guaíra é de 2162 lugares, o que daria para nós ao final do Festival em torno de trinta mil espectadores, já faz alguns anos que nós temos atingido em torno de metade deste público*” (24 de julho de 2013)

Na edição deste ano, o FeFEPR recebeu nas treze noites de evento um total de quinze mil trezentos e oito espectadores. O quadro abaixo contém o registro do total de público presente em cada noite de apresentação, respeitando o critério da venda de ingressos para cada grupo folclórico. Ao final do quadro é possível observar a soma do total acumulado em todas as noites do evento.

Data:	Grupo Folclórico	Total de público	Data:	Grupo Folclórico	Total de público
4/07	<i>Poltava</i>	1771	3/07	<i>Alte Heimat</i>	875
2/07	<i>Barvinok</i>	1677	9/07	<i>CTB (Santa Mônica)</i>	867
5/07	<i>Espanhol</i>	1444	6/07	<i>Original</i>	758
3/07	<i>Wisła</i>	1404		<i>Neolea</i>	490
0/07	<i>Junak</i>	1384	2/07	<i>Anima Dantis</i>	454
7/07	<i>Nikkei</i>	1325		<i>Boliviano</i>	453
1/07	<i>Ítalo Brasileiro</i>	1136	8/07	<i>Piccola Itália</i>	367
4/07	<i>Masbha?</i>	536		<i>Isola del Sole</i>	367
	<i>Encerramento</i>			Total	15308

Quadro 4: Relação de público presente em todas as noites do FeFEPR (levantamento realizado em reunião da Aintepar, no dia 24 de julho de 2013)

Vale a pena ressaltar que a organização deste quadro caminha em conformidade com a própria organização da Aintepar na classificação dos grupos, pela relação dos ingressos vendidos e dos ingressos recebidos nos dias do Festival. Pois, se por um lado, para a maioria dos grupos - com exceção o grupo japonês e do Centro de Tradições Brasileiras, pois estes utilizam de estratégias diferentes de arrecadação dentro das suas instituições - é obrigação dos integrantes venderem os ingressos para o FeFEPR, esta obrigação acaba sendo organizada de maneiras diferentes entre os grupos folclóricos.

O que cabe assinalar é o fato de que o Festival era alvo de especulação pelos grupos folclóricos, e este foi avaliado pelos grupos durante as reuniões a Aintepar, a fim de determinar o sucesso das apresentações no formato com o qual se apresentara até a edição deste ano. Apesar de um prognóstico negativo - já vislumbrado por alguns grupos folclóricos, e que implicou na desistência da participação do Grupo Folclórico Português na edição deste ano -, mesmo tendo recebido críticas a sua forma de organização, o Festival se realizou da forma programada, sendo que ainda mantém a sua estrutura atual.

Para encerrar a discussão sobre os grupos ausentes na edição deste ano do Evento, cabe rememorar a situação discutida no início deste trabalho, com o grupo Holandês de Castrolanda. Conforme já observamos, o grupo também se ausentou da sua apresentação,

porém, ao contrário do primeiro, não apenas não comunicou a desistência da sua participação, como também o fez na semana da sua apresentação no Guaíra.

Durante a reunião de escolha de datas para o Festival, no sorteio dos grupos o Castrolanda ficou responsável por dividir noite com o grupo CTB do Clube Santa Mônica. Após um e-mail enviado pelo Castrolanda à direção da Aintepar na semana que antecipava o evento, começou um movimento paliativo para sanar esta ausência em curto prazo. Às pressas o CTB convocou um grupo de viola do Clube Santa Mônica para dividir a sua noite de espetáculo, sendo que este segundo estaria isento de qualquer responsabilidade financeira com a Aintepar. Em contrapartida, o Grupo Holandês se comprometeu a pagar a parte do aluguel do teatro à Fundação Teatro Guaíra, sendo que a Aintepar pediu para cada grupo pagar uma taxa adicional de R\$ 150,00 para que a associação tivesse condições de saldar a sua dívida com a FTG, garantindo as datas para a realização do próximo Festival no ano seguinte.

A situação gerada pelo grupo Holandês de Castrolanda foi duramente criticada pelos dirigentes dos grupos folclóricos, sendo levado à discussão na última reunião da Aintepar, no dia 24 de julho. A primeira posição oficial de algum dirigente de grupos folclóricos foi marcada por um e-mail enviado ao diretor da Aintepar, Rogério Figueiredo, pelo diretor do grupo japonês da sociedade *Nikkei*. Dizia ele,

Tendo em vista de que o Grupo Holandês tem participado todos os anos no Festival muitas vezes prejudicando os grupos co-participantes da noite por falta de público. Portanto devido a falta de interesse do grupo para com a Aintepar, na minha opinião deveria haver uma punição maior ao Grupo a ser definida numa reunião que poderia ser depois do Festival. Tendo em vista de que é uma falha muito maior do que passar alguns minutos a mais na apresentação dos grupos. (Oshima, E-mail enviado em 4 de julho de 2013 para a direção da Aintepar)

O e-mail foi discutido via redes sociais, onde outros dirigentes se colocaram em acordo com os posicionamentos do primeiro crítico. Porém, essa situação foi igualmente combatida pelo diretor da Aintepar. Mesmo em licença para tratamento de saúde, o diretor enviou uma nota por e-mail para ser lida durante a reunião do dia 24 de julho, que transcrevemos abaixo.

Gostaria de ressaltar que o Grupo Folclórico Holandês de Castrolanda nunca demonstrou falta de interesse para com a Aintepar e nem para com os seus grupos filiados! Como grupo fundador da Aintepar e tendo a honorável Sra. Helena Van Der Berg, ex-consulesa da Holanda, como uma das idealizadoras do 1º Festival Folclórico do Paraná, o GFHC sempre trabalhou para o fortalecimento e engrandecimento da nossa associação! Desde o início deste ano a diretoria do GFHC tem trabalhado com afinco

para reunir dançarinos e continuar a honrar a tradição e a cultura holandesa, como vem fazendo desde a 1ª Edição do Festival Folclórico! Ocorre que, a exemplo do que vem acontecendo também com os grupos aqui de Curitiba, está muito difícil manter o interesse dos jovens neste tipo de atividade! A maioria dos jovens em idade de participar do grupo de dança está estudando fora da colônia e, muitas vezes não retorna nos finais de semana!

*Quanto a afirmação de que o GFHC tem participado de todos os festivais **“muitas vezes prejudicando os grupos co participantes da noite por falta de público”**, gostaria de esclarecer que cada grupo tem o seu público específico e que é composto, em sua maioria, por parentes e amigos de sua cidade e que o GFHC, por ser de fora de Curitiba, não pode contar com os seus parentes e amigos! Isto já ficou provado quando o GFHC dança na 2ª parte para meia dúzia de espectadores e o público do grupo co-irmão que dança na 1ª parte, demonstrando toda a sua “cordialidade”, fica fazendo barulho no saguão de entrada do auditório! Ressalva: não estou criticando os grupos filiados e sim o público presente! Entendo que cada um deve assistir o que quiser mas, em respeito ao grupo que está se apresentando, poderia, em consideração, levantar e ir embora!*

Não concordamos, porém, veementemente, com a afirmação de que prejudicamos os grupos que dividem conosco a noite porque, em todas as vezes, ficamos com apenas 200 ingressos e disponibilizamos os outros 800 para que eles mesmos os vendam, aumentando a sua receita! Mesmo assim, temos visto que eles próprios não conseguem vender a totalidade de sua carga de 1000 ingressos! Isto tudo só vem a confirmar o que temos discutido em reunião nos últimos anos: falta de cuidado com a produção visual e musical, público saturado pelos espetáculos repetitivos, grupos cada vez com menos componentes! Isto é matemática básica: quanto mais componentes, menos difícil para vender ingressos!

*Para finalizar, gostaria de frisar que a Aintepar sempre pautou pela colaboração entre os seu co-irmãos, seja na troca de datas para melhor adequar a agenda e todos, seja no empréstimo de trajes e adereços ou na divisão das despesas quando estas precisam ser quitadas! A afirmação **“Tendo em vista de que é uma falha muito maior do que passar alguns minutos a mais na apresentação dos grupos”** não procede porque, o tempo dos espetáculos é definido em contrato junto ao teatro e precisa ser cumprido! A multa foi definida por todos em reunião ordinária justamente para coibir excessos de grupos que não conseguem se organizar e que antes do advento da multa transformavam estes “alguns minutos” em 30 e até 40 minutos!*

Para que continuemos a ser uma associação é preciso que mantenhamos o espírito de colaboração!

(Rogério Figueiredo, e-mail enviado por mala direta em 06/06/2013 e lido na reunião da Aintepar no dia 24 de julho de 2013, grifos do autor.)

Vejamos no que se trata a carta de retratação do presidente da Aintepar, e no que ela implicou para a discussão sobre os elementos em cena na organização do evento neste ano. Em primeiro lugar, rememorando a trajetória do evento, o diretor da Aintepar faz questão de salientar a presença do grupo folclórico Holandês como um dos grupos fundadores do evento

– neste caso rememorando a sua principal articuladora, a senhora Helena Van Den Berg. Neste sentido, vemos desenhar uma arena em que a longa presença do grupo no evento, bem como a sua importância enquanto um dos pioneiros do Festival, serviu como um dispositivo para amenizar as consequências sobre as suas ações na edição deste ano.

Visto que a sua decisão de não participar do evento só foi notificada na semana da sua apresentação, e que a sua ausência implicaria em consequências para todos os grupos - sendo que ao menos financeiramente todos tiveram que colaborar para saldar a dívida do primeiro. Por outro lado, como o próprio diretor da Aintepar assinalou, *“a Aintepar sempre pautou pela colaboração entre os seu co-irmãos, seja na troca de datas para melhor adequar a agenda e todos, seja no empréstimo de trajes e adereços ou na divisão das despesas quando estas precisam ser quitadas!”*

Outro elemento em jogo nesta discussão está ligado à crítica de que o grupo de Castrolanda não dispõe de recursos para vender os seus ingressos, *“muitas vezes prejudicando os grupos co participantes da noite por falta de público”*. Isto se deve pois, como já assinalamos à pouco, o processo de escolha de grupos para fazerem apresentações divididas no grande auditório do Teatro Guaíra, bem como a decisão sobre quais grupos terão que realizar as suas apresentações no pequeno auditório, são avaliados mediante a arrecadação de ingressos e pela presença de público. Desta forma, a crítica lançada pelo diretor do grupo japonês procede no sentido de que, em matéria de privilegiar a escolha dos espaços de apresentação, o grupo que se apresentasse com o holandês estaria em desvantagem em relação aos demais, pois o segundo não teria as mesmas condições para realizar as suas vendas de ingressos da mesma forma como ocorre com os grupos da cidade¹¹⁴.

Conforme nos relatou o diretor da Aintepar, fica a cargo dos grupos se comprometerem com a venda de ingressos para o Festival, sendo que a Associação tem direito a uma fração destes ingressos para dar conta de duas demandas: a primeira é a liberação de convites - conforme os preceitos da Aintepar regidos em seu estatuto, é previsto a distribuição destes para que os integrantes dos grupos folclóricos possam confraternizar com os seus coirmãos, prestigiando as suas apresentações no evento, sendo que, em média cada grupo recebe em torno de dez convites para assistir as apresentações de cada grupo folclórico no

¹¹⁴ Contudo, este tipo de problema, ligado à dificuldade de venda de ingressos por um determinado grupo folclórico que divide noite com um segundo já não é mais levado a efeito. Pois, nos últimos anos, a Aintepar tem realizado o cálculo das vendas de ingressos por noite no Festival considerando os grupos isoladamente, e não mais a noite de espetáculo como um todo. Para diferenciar os ingressos vendidos por um ou outro, é feito um carimbo timbrado com a logo do grupo folclórico, que também é assinado por algum representante. Esta estratégia surgiu em função de tornar mais justa a divisão das noites de espetáculo, reconhecendo os esforços para a venda de ingressos da cada grupo isoladamente.

Festival; a segunda demanda é da venda de ingressos para arrecadação da própria Aintepar, criando uma receita de manutenção para a Associação no ano seguinte. Os demais ingressos ficam a cargo dos grupos folclóricos, sendo que a receita desta arrecadação é destinada a dois objetivos principais: a quitação do saldo devedor com a Fundação Teatro Guaíra pelo aluguel do teatro, e a manutenção do grupo folclórico durante o ano seguinte. Vejamos como se dão as negociações entre os integrantes dos grupos folclóricos para a venda de ingressos para o Festival a seguir.

5.1.1 Sobre a venda de ingressos

Na maioria dos casos, os dirigentes dos grupos folclóricos consideram que a proporção de ingressos a serem vendidos pelos integrantes deve respeitar, em primeiro lugar, o volume de ingressos necessários para se pagar as taxas do teatro¹¹⁵. Porém ainda é preciso considerar o fato de que a maioria dos grupos financiam as suas apresentação no FeFEPR com auxílio dos recursos da bilheteria do teatro. Por esta razão, cabe dedicar alguns instantes para resgatar os relatos de campo com alguns interlocutores.

Conforme já citamos anteriormente, durante a reunião de escolha de datas para o FeFEPR, o presidente da mesa diretiva da Associação sinalizou a abertura do teatro para um evento de maiores proporções: *“nós temos datas disponíveis pro Guairinha, mas a nossa intenção seria a de não utilizá-las. O que nós temos são quatorze noites no Guairão, com a possibilidade de devolvermos algumas. Mas vocês sabem como é chato conseguir de novo depois de devolver, isso é uma coisa que a gente tem que pensar.”*

Duas considerações são importantes para observar a relação dos grupos com uma proposta de ampliação do evento: em primeiro lugar, de 2006 até o ano de 2012, havia a divisão dos teatros para os grupos que obtivessem as maiores e menores arrecadações de ingresso. Conforme vimos no capítulo anterior, essa determinação havia sido anexada aos estatutos da Aintepar e funcionou como um dispositivo regulador do Festival, através do apelo que os grupos mantinham com o seu público. Assim, na reunião de encerramento do Festival, que avaliou o volume de público por noite de espetáculo, essa consideração foi levantada para questionar o total do público desta edição do Festival com as passadas. Foi

¹¹⁵ Nos dois casos já citados, os integrantes dos grupos folclóricos Japonês e do Centro de tradições Brasileiras, têm o direito facultativo de venda de ingressos, sendo que a maioria vende pelo menos cinco ingressos – geralmente para os parentes mais próximos -. Nos demais grupos, o volume de ingressos a serem vendidos gira em torno de dez bilhetes com valor integral. Mas soube-se de casos em que um coordenador artístico, por trabalhar em colégio do estado, conseguiu vender aproximadamente cem ingressos sozinho.

feita uma apreciação com três datas: a edição deste ano, a do ano anterior, e a data mais próxima que obteve maior público antes destes dois primeiros. Os valores revelaram uma flutuação no volume do público entre os quatro anos passados, e que revelou uma redução progressiva do público em cada noite de evento¹¹⁶.

Na mesma reunião, uma das diretoras de grupo folclórico assinalou para este fato: “*não é por mal, mas as pessoas cansam de assistir às apresentações dos grupos folclóricos. Nem a minha mãe aguenta mais ir assistir a gente, e olha que ela é [‘estrangeira’], [risos]*”. (Blanca, 24 de julho de 2013) A mesma diretora já havia relatado na primeira reunião da Aintepar no ano de 2013 que, dentre os membros dos grupos folclóricos – e o dela não era exceção –, existia um grande volume de integrantes que por dificuldade em vender os ingressos, compravam a sua cota com o seu grupo folclórico, e distribuíam entre os amigos mais próximos e familiares. Na ocasião da reunião, ela mesma confessou fazer o mesmo, “*eu cansei de dar ingresso pra gente assistir a abertura e eles faltarem*” (20 de fevereiro de 2013).

Como vimos, desde o ano de 2006 o Festival era realizado através da dinâmica dos dois auditórios. Esta estratégia da Fundação Teatro Guaíra veio em função de aumentar a concorrência entre os grupos folclóricos, estimulando a venda de mais ingressos. Segundo Edinei

Era como se a gente fosse uma escola de samba. Se a gente conseguisse público, quanto mais gente viesse melhor, maior a pontuação da nossa “escola”. Os grupos folclóricos que dançavam no Guairinha eram a nossa categoria de base, sendo que os dois maiores arrecadadores de bilheteria ganhavam o direito de se apresentar no Guairão. Já a gente brigava pra ficar no Guairão, porque os dois grupos com menor arrecadação e presença eram “rebaixados”, por assim dizer, pro Guairinha. Depois a coisa começou a ficar mais fácil, porque os grupos se acomodavam no Guairinha, principalmente aqueles que não tavam a fim de fazer um espetáculo grande igual ao nosso (igual rolou com o português nesse ano), daí que eu acho que mudaram de novo. (Entrevista cedida no dia da apresentação do grupo Wisla, em 3 de junho de 2013)

Segundo Edinei, nos primeiros anos desta organização do Festival, a concorrência entre os grupos estimulava a corrida pela venda de ingressos entre os integrantes dos grupos

¹¹⁶ Segundo relato do próprio responsável pela mesa diretiva da Aintepar, a situação do Festival revela uma perda de público progressiva. No seu relato argumenta, “*Se nós tivéssemos casa cheia em todas as noites do Festival, no final das contas, teríamos algo em torno de trinta mil espectadores acompanhando o evento. Mas, como vocês podem perceber, o ano que teve maior número de público foi o do ano de 2009, com dezessete mil quinhentas e treze pessoas. Já o ano de 2013, obteve público de quinze mil trezentos e oito pessoas. No final das contas, temos um Guaíra lotado a menos de público, num período de que? Três anos?*” (Rogério Flor, 24 de julho de 2013)

folclóricos. Isto se dava, pois havia a necessidade de arrecadação para que se assegurasse a permanência do grupo no grande auditório do Teatro Guaíra. Porém, além da venda de ingressos, era necessário que houvesse a presença de público no dia da apresentação do grupo. Segundo Rogério Flor, durante a reunião de encerramento do Festival, no dia 24 de julho, *“Nós já tivemos problemas com grupos que pagavam a sua cota de ingressos, porque subentendia que teriam lotação máxima na casa. Aí no dia do espetáculo se apresentavam para uma plateia muito menor do que o esperado”*.

Assim, mesmo que a venda de ingressos seja um fator importante para a garantia do Festival, ainda era necessário trabalhar com outros dispositivos de atração do público, visto que um dos critérios escolhidos pela FTG era a presença de público nas noites de espetáculo no Festival. Rogério Figueiredo já havia sublinhado essa necessidade na sua carta de retratação na mesma reunião. Como vimos, Rogerio criticava a *“falta de cuidado com a produção visual e musical, público saturado pelos espetáculos repetitivos, grupos cada vez com menos componentes! Isto é matemática básica: quanto mais componentes, menos difícil para vender ingressos.”* (e-mail enviado à Aintepar em 24 de julho de 2013.)

Portanto, além dos mecanismos utilizados pelos grupos para a organização do seu repertório – o que discutiremos com maior profundidade no capítulo 6 – ainda era preciso considerar as estratégias de venda de ingressos como parte da arrecadação de fundos para a realização do Festival. Sobre as formas de organização da venda dos ingressos entre os grupos folclóricos, apresentamos um quadro abaixo com as estratégias de venda de ingressos utilizada por alguns grupos folclóricos:

Grupo	Número de ingressos por integrante
<i>Barvinok e Alte Heimat</i>	10 inteiras
<i>Wisła e Junak</i>	15 inteiras ou 30 meias
<i>Anima Dantis e Raices de Bolívia</i>	Cada integrante paga o equivalente a 10 inteiras e recebe 60 ingressos para distribuir entre os familiares e amigos
<i>CTB Santa Mônica e Nikkei</i>	Facultativo, sendo que sugere-se a venda de pelo menos 5 ingressos para os familiares
Demais grupos folclóricos	Estabelecem uma cota entre 10 e 15 ingressos por integrante. Porém, os integrantes tem liberdade para devolver os ingressos não vendidos até o dia do evento.

Quadro 5: Venda de ingressos por integrante de alguns grupos folclóricos

Desta forma, podemos observar que o volume de ingressos vendidos por integrante varia entre os grupos folclóricos. Isto ocorre em razão das estratégias utilizadas para atingir o duplo objetivo, por um lado, de saldar a dívida com a FTG, e por outro, acumular um capital de giro para a manutenção dos seus grupos no ano seguinte. Segundo vimos na fala de Rogério Figueiredo, “*quanto mais componentes, menos difícil para vender ingressos!*” - apesar desta fala sugerir uma relação próxima na razão entre o número de integrantes no grupo folclórico pelo número de ingressos à serem vendidos. O que percebemos neste quadro é que, apesar do fato de que cabe aos integrantes dos grupos folclóricos venderem parte destes ingressos, em muitos casos existe uma grande flexibilidade na organização desta venda, na medida em que alguns grupos a tornam inclusive facultativa aos seus integrantes.

Em certa medida, esta forma de organização para a venda de ingressos pelos integrantes está atrelada à mudança de postura da Aintepar diante da liberação dos espaços de apresentação na edição deste ano do evento. A abertura do teatro para a realização de todas as noites do evento somente no grande auditório foi uma boa oportunidade para superar aquela prática anterior, que sugeria a concorrência entre os grupos, sendo que a decisão pela manutenção daquele volume de dias de apresentação deveria ser discutido a fim de garantir a manutenção do evento neste modelo.

Contudo, apesar da possibilidade de ampliação do evento assinalada na reunião de abertura de datas no dia 20 de fevereiro, pelo fato de existir uma proposta inédita de realização das noites de espetáculos exclusivamente no Grande Auditório do Teatro Guaíra, os demais dirigentes de grupos folclóricos se mostraram receosos com os aspectos financeiros desta empreitada. Um dos diretores questionou, “*No caso de a Aintepar aceitar a proposta da Fundação [Fundação Teatro Guaíra] se nós não dançarmos as quatorze noites a gente tem que pagar?*” (Presidente de um dos grupos folclóricos italianos, Ib.). Após um momento de apreciação, o responsável pela mesa diretiva da Aintepar esclareceu que, em matéria de custos, as noites de apresentação teriam uma variação de valor grande em relação à escolha do Pequeno auditório. Porém, estaria ao alcance de todos os grupos participantes do FeFEPR.

Assim, o diretor argumentou que, apesar de o Festival ter se tornado caro para os grupos participantes pagarem, afinal, “*se você colocar R\$7.550,00 de custo por noite, no final das contas são o equivalente a quinhentos e quatro ingressos. Ou duzentos e cinquenta e dois por grupo que divide noite.*”. E concluiu sugerindo - no caso dos grupos de menor porte - que “*se for olhar por esse lado, a lotação do Guairinha gira em torno de quinhentas pessoas [ou mais precisamente, Quatrocentas e noventa e seis].*” (Rogério Flor, Ib.). Por outro lado,

mesmo com uma demanda relativamente semelhante de arrecadação, se considerar que o valor necessário para quitar o saldo com a Fundação Teatro Guaíra, o presidente de outro grupo folclórico acrescentou um problema: *“mas temos que levar em conta as meias entradas. Porque, se for pensar por esse lado, o volume de ingressos aumenta pra mil e oito. Isso dá quase a metade do Guaíra! Assim os grupos não vão conseguir arrecadar quase nada da bilheteria pra se manterem”*¹¹⁷! (pessoa não identificada, 20 de fevereiro de 2013) Era preciso uma outra fonte de renda para que o Festival acontecesse com qualidade, para isso era necessário discutir sobre as formas de patrocínio que estavam em cena para o evento daquele ano.

5.1.2 Sobre os patrocínios do evento

Até o ano de 2009 os projetos inscritos para os editais de liberação de patrocínio para o evento eram escritos por um colaborador da Aintepar. Ligado ao campo político, e dono de uma empresa atrelada aos veículos de comunicação do estado do Paraná, César encabeçava uma equipe de jornalismo que difundia a imagem do Festival através de um programa conhecido pelo nome “Origens”. Através da sua experiência, César fez contato com diferentes emissoras onde veiculou o seu projeto midiático durante os anos de 1992 e 2008 (seu programa já foi exibido pelas emissoras: TV Tarobá em Curitiba – afiliada à Rede Band, Tv independência – afiliada à Rede Record, Grupo Paulo Pimentel - hoje Rede Massa - afiliada ao SBT, Tv Mercosul, Rede vida e Paraná Educativa). Segundo seu relato,

Foi na TV Independência, aos sábados pela manhã que tudo começou o que vem a ser agora o programa Origens [...] Em 2004 iniciamos a veiculação do ‘Origens’ na Paraná Educativa, através do apoio e sensibilidade cultural do governador Roberto Requião. (César depoimento em comemoração aos vinte anos do seu programa, “Origens”¹¹⁸)

Sobre a relação de César com os grupos folclóricos, esta ganhou corpo durante o seu processo de inserção no campo da comunicação no Estado do Paraná. Durante os anos 1980

¹¹⁷ Sem dúvida, uma das constatações que mais surgiram no discurso dos integrantes de grupos folclóricos de uma maneira geral, foi o fato de que, em grande medida, o FeFEPR é um grande instrumento de arrecadação de verba para os grupos se manterem. Seja pela atualização do repertório, ou pela quitação das dívidas pela compra de cenário, transporte, limpeza dos trajes, ou manutenção das próprias sedes dos seus grupos. Contudo, essa relação de prioridades que transforma as semanas do Festival em privilégio para os grupos não são unanimidade, o que deve ser discutido em momento oportuno, quando descrever-se-á as rotinas de cada uma das associações dos grupos folclóricos.

¹¹⁸ In: www.origens.com.br – acessado em 12 de Dezembro de 2012

César estava engajado nos projetos ligados a difusão do discurso regional gaúcho. Porém, “Já nos primeiros anos do “Origens”, *“o programa foi abrindo espaço as diferentes etnias, começando com os italianos, ucranianos e assim por diante.”* (idem) Segundo o diretor do grupo Wisla, a presença de César foi constante no diálogo com a Aintepar nos primeiros anos do seu programas, *“primeiro era para conseguir uma pauta para o seu programa, mas depois o interesse acabou virando amizade, e desde então nós temos um contato muito próximo com o Origens. A parceria acontece no sentido que a gente dá o tom da festa, em troca ele divulga o Festival.”* (Elmar, em conversa no dia 12 de fevereiro de 2013)

Deste contato inicial, claramente marcado pelo interesse mútuo em divulgar o evento e produzir um material de qualidade para divulgar o trabalho do jornalista, surgiram os primeiros contratos com a sua empresa. Além dos contratos de divulgação de imagem do evento, havia a prática de organização dos projetos a serem enviados para o Ministério da Cultura, em vista dos pedidos de liberação de verba através da Lei nº 8.313/91 (Mais conhecida como Lei Rouanet). Os projetos eram enviados por César e discriminavam os processos envolvidos, não somente na organização do Festival, como também na solicitação de reservas do fundo de investimentos para pesquisa e fomento das atividades da Aintepar em outros setores.

Desta forma, os projetos comunicavam de maneira muito próxima aquele ponto de vista que era sugerido pelos estatutos da Aintepar em seus primeiros anos: promovendo o diálogo desta agência não somente com o público do Festival, mas, também, com uma rede mais ampla na cidade, estimulando assim a sua pesquisa e promoção para outros setores da sociedade. O seu nome foi evocado na ultima reunião do ano na Aintepar, para considerar a possibilidade de refazer a parceria de anos anteriores, visto que existia a possibilidade de arrecadar mais recursos para a organização do Festival, além de que ele seria uma pessoa bem influente no campo político, por outro lado indicava um problema,

como ele é carta marcada do Requião, aos poucos ele foi deixado de lado pela atual situação no governo¹¹⁹. A primeira consequência disso foi o desligamento do seu programa [que na época era transmitido pela Eparaná, tv educativa, no canal 9], aí agora ele tá correndo atrás do prejuízo com os contatos dele (Vilmar, diretor de um dos grupos folclóricos italiano, na reunião do dia 24 de julho de 2013)

¹¹⁹ Até o ano de 2010, o Paraná foi governado pelo PMDB, através da figura de Roberto Requião. A partir do ano de 2011, assumia o governo do Estado, Alberto (Beto) Richa, representante do PSDB. Desde 1988, o PSDB atua como um partido dissidente do PMDB, sendo que um dos seus fundadores foi José Richa, pai do atual governador Beto Richa. Na fala de Vilmar ele sugere que o desligamento de César da Tv Educativa se deu em função das suas alianças políticas com o PMDB.

Até o ano de 2008, segundo informaram os nossos interlocutores durante as reuniões da Aintepar, todos os projetos escritos por César foram aprovados para a liberação de verba da Lei Rouanet, sendo que o último registro se apresenta no quadro abaixo.

Área Cultural	Projeto	Nome do Projeto	Proponente	Parecer Técnico	Voto Conselheiro	Recomendações Conselheiro
Artes Integradas	077885	Festival de Folclore e Etnias do Paraná (47º)	C.S.	<p>Favorável com restrições:</p> <p>Itens reduzidos: Grupos folclóricos- figurinos, pesquisas, de R\$95.000,00 para R\$5.000,00, readequado a preços médios. Conforme descrito em Estratégias de ação, trata-se de pesquisa para a divulgação das apresentações dos grupos. Projeto gráfico, de R\$2.000,00 para R\$1.500,00, readequado a preços médios. Folder, de R\$18.000,00 para R\$13.500,00, readequado de acordo com o Tópico 15 de Critérios e Procedimentos da CNIC. Chamadas de 30 em TV, de para R\$66.000,00 para R\$33.000,00, readequado de acordo com o Tópico 15 de Critérios e Procedimentos da CNIC.:</p> <p>Memória de Cálculo: Projeto.....R\$182.800,00 Elb/Agenciamento.....R\$18.280,00 Valor aprovado para captação.....R\$201.080,00</p> <p>Distribuição do produto cultural: Atende em parte ao Decreto 5.761/06; o proponente deverá reajustar aos percentuais de distribuição para atender ao Decreto citado.</p> <p>Acessibilidade: Atende ao Decreto nº 5.761/06.</p> <p>Observação: O proponente é pessoa física, é administrador de empresas e atua em Comunicação e Relações Públicas (fls.72). O projeto inclui declaração da AINTEPAR afirmando a parceria com o proponente para a realização e divulgação do evento (fls.30). Inclui também currículo da produtora cultural vinculada à proposta (fls.38-39). O total solicitado para o projeto se encontra dentro da faixa de um mil salários mínimos recomendada pela CNIC.</p>	Aprovar	Acompanhar o Parecer Técnico.

Quadro 6: Parecer sobre a liberação de verba para o financiamento do Festival em 2008¹²⁰

Em primeiro lugar, cabe assinalar que o nome de César é descrito no projeto como o proponente, sendo registrado no parecer através da observação final. Para fins de esclarecimento, a direção da Aintepar havia registrado um ofício no qual declarava a parceria com César, estando em acordo com a sua posição. Sobre os valores descritos, vemos duas receitas principais: recursos com figurinos e pesquisa - os quais foram interpretados pelo avaliador do projeto como “estratégias de divulgação das apresentações dos grupos”; e material de divulgação: “projeto gráfico”, “folder” e “chamadas de 30’ em TV”. Além destes cabe assinalar que no projeto estavam descritas “*as receitas destinadas às taxas do teatro e um fundo de reserva para os grupos folclóricos e para a Aintepar*” (César em e-mail recebido no dia 17 de junho de 2013) Ao final do processo, o projeto liberou um total de R\$201.080,00 que foram investidos na realização do evento na 47ª Edição do Festival.

Porém, apesar deste amplo recurso destinado ao Festival, a possibilidade de um retorno do contato entre a Aintepar e César foi questionada por alguns diretores de grupos folclóricos ainda na primeira reunião da Aintepar, no dia 20 de Fevereiro, pelo fato de que os membros da Aintepar não se sentiam confortáveis em depender de um terceiro para escrever os seus projetos. Depois de um momento de discussões, o diretor interino da Aintepar asseverou, “*Nós já discutimos esta situação nos anos passados [...] Acho que é consenso a gente começar a discutir a produção deste projeto por conta da própria Aintepar e*

¹²⁰ In: <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/pareceres-dos-projetos-analisados-na-149-cnrc.pdf> - acessado em 13/12/2013.

conquistar esse benefício sem a ajuda de terceiros.” (Rogério Flor, reunião da Aintepar, 20 de Fevereiro de 2013)

Porém, como já mencionamos no capítulo anterior, a necessidade de regularização cadastral da Aintepar se dava em virtude da burocracia para a liberação dos patrocínios para o evento neste ano. O tópico referente à atualização do endereço da sede da Aintepar estava em pauta naquela reunião, justamente pelo fato de que esta discussão iria garantir a liberação desta ajuda de custo pelas entidades que o custeiam, a Caixa Econômica Federal e a Petrobrás. Segundo Rogério Flor, o cenário desta negociação com a prefeitura se deu de forma precária e demorada,

Desde o dia 9/12[de 2012] o Rogério Figueiredo passou uma procuração pra eu entrar em contato com a prefeitura - por causa da sua cirurgia. Do dia 9/12 até o dia 25/01 eu estive oito vezes na prefeitura. Na sexta vez o cara me disse que eles tinham perdido o nosso processo... O cara da prefeitura sugeriu que a gente desse entrada em toda documentação de novo. Sendo que a gente fez isso no dia seguinte... Hoje, para garantir o patrocínio da Caixa nós precisamos da Certidão negativa de tributos municipais do ISS. O que só nos pode ser dado se nós tivermos um alvará.

A partir da liberação do alvará, dez dias depois do registro do protocolo do processo, Rogério Flor foi até a Caixa Econômica Federal, onde já estava preparada a documentação para a liberação do patrocínio para o evento. Apesar de não termos tido acesso a esta documentação, Rogério Flor nos relatou que o valor referente ao patrocínio da CEF girava em torno de R\$50.000,00, que seria destinado a contribuição com uma reserva financeira para alimentar o fluxo de caixa da Aintepar e ao financiamento de parte do evento pelos grupos folclóricos¹²¹, sendo que cada grupo teria disponível R\$ 2.000,00 para auxiliar na ajuda de custos com a sua apresentação no Festival¹²².

Sobre a liberação da verba, Rogério Flor nos explicou que “*Como o FeFEPR é um evento permanente no calendário cultural do estado do Paraná, a CEF realiza o processo de liberação da verba de patrocínio de forma direta, sem licitação*” (Entrevista realizada no dia 10 de julho de 2013). Desta forma, a única barreira pela qual a Aintepar precisa passar para a liberação desta contribuição é estar em dia com os tributos.

¹²¹ Dos grupos envolvidos no Festival, apenas o grupo folclórico Masbha não recebeu a verba dos patrocínios, pelo fato de estar em seu segundo ano no Festival, e ainda precisava pagar mais uma taxa da Joia a Aintepar antes de se inserir em definitivo na associação.

¹²² De acordo com o Diário Oficial da União, publicado no dia 1/07, “Caixa Econômica Federal; CONTRATADA: Associação Inter- Étnica do Paraná. OBJETO: patrocínio para o evento “52º Festival Folclórico e de Etnias do Paraná”. MODALIDADE DE LICITAÇÃO: Contratação direta, com inexigibilidade de licitação conforme art. 25 da Lei 8.666/93; VALOR: R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais); AUTORIZAÇÃO: OF AP 3425/2013.” In: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/56147915/dou-secao-3-01-07-2013-pg-124> - acesso em 13/12/2013

Por outro lado, a alta demanda de projetos enviados à CEF, e a dificuldade do seu retorno desde o ano anterior - em função da situação cadastral da Aintepar com a prefeitura de Curitiba -, implicou no distanciamento progressivo das datas de liberação de verba de patrocínio em período útil aos grupos folclóricos, para que se dispusesse deste dinheiro para organizar as suas apresentações. Nos últimos dois anos, a Aintepar tem recebido os seus patrocínios desta agência com um atraso de aproximadamente dez meses. Em outras palavras, a verba utilizada para a realização do Festival no ano de 2013 foi correspondente a liberação do patrocínio para o ano anterior.

Além disso, como já vimos há pouco, os grupos folclóricos precisam saldar a sua dívida com a FTG no dia da sua apresentação. Neste ano, o valor aproximado para o aluguel do teatro e equipamentos girava em torno de R\$7.500,00, sendo que a maioria dos grupos realizava o pagamento com o auxílio da receita da venda dos ingressos realizada pelos seus integrantes¹²³. O valor do patrocínio da CEF era relativamente pouco, se comparado ao valor necessário para quitar o saldo devedor dos grupos folclóricos, o que era criticado por parte dos integrantes da Aintepar: *“O patrocínio quebra um galho, mas não adianta de nada a gente ficar pedindo esmola pra Caixa se eles além de demorarem pra entregar, darem aquela mixaria”*. (Edinei Grupo Wisla na primeira reunião da Aintepar) Porém, era esperado com muita expectativa entre os dirigentes dos grupos folclóricos, sobretudo os que dividem a sua noite de apresentação – isto, pois têm a sua dívida reduzida pela metade,

Tudo vem da capacidade dos folcloristas em vender os ingressos. Dá muito trabalho, porque é período de férias, o povo já tá sem grana, os parentes já tão cansados de verem o Festival e vêm só por consideração. Mas a gente gosta, oras, o que se pode fazer? [Por outro lado], a Caixa (CEF) ajuda bastante, dá uma desafogada na galera. Ainda mais a gente que se arranjou com o grupo Boliviano. Aí não só a gente garante o dobro de verba pro patrocínio, como também precisa pagar menos da metade do valor do teatro. Além disso, como a gente combinou em fazer a apresentação junto, aí quem já tá cansado de ver a gente vem pelo outro, e vice-versa. No final das contas todo mundo sai ganhando. (Lícia entrevista no dia 23 de março, na sede do grupo folclórico Anima Dantis)

Como vimos, as estratégias de arrecadação dos grupos folclóricos estão informadas em seus interesses sobre o Festival. Se por um lado, o representante de um grupo grande reclamava da demora para a liberação de um patrocínio pequeno, a diretora do grupo italiano comemorava a sua liberação pelo fato de garantir a manutenção do seu grupo no Festival, sem

¹²³ Somente o grupo folclórico japonês fez o pagamento antecipado com a verba da própria associação, sendo que os demais utilizaram das receitas relativas à venda de ingressos. Isso se deu em função da forma de organização da própria associação que sedia as atividades do grupo Japonês, o que veremos no próximo item.

que para isso tivesse que sobrecarregar os integrantes do seu grupo com a venda de ingressos. Essas ações refletem no tipo de expectativa sobre as apresentações de cada grupo, e estão presentes em todos os espaços destinados à sua organização durante o evento. No item seguinte, veremos como esta organização afeta as rotinas dos grupos folclóricos, na medida em que as suas atividades se aproximam da data de realização do evento.

Sobre a liberação do patrocínio pela Petrobrás, a sua contribuição não foi feita diretamente em dinheiro, sendo que o fizeram mediante a produção de material de divulgação do evento. Durante os últimos anos, a direção da Aintepar enviou uma série de projetos para a Petrobrás com o pedido de patrocínio para o evento, sendo que este ano recebeu um retorno positivo.

Como Rogério Flor havia sinalizado na primeira reunião da Aintepar, assim como aconteceu com a Caixa Econômica, a Petrobrás esperou a liberação do Alvará da associação para receber o projeto de liberação de recursos. Porém, ao contrário da forma como ocorre com a primeira, o processo dependia de licitação, sendo que o Festival entrou na concorrência pela liberação deste patrocínio com outras agências da cidade. Após a apreciação preliminar, o projeto foi aprovado, e todo material de divulgação do evento (Banners, cartazes e folders), foi comprado com auxílio da receita deste patrocínio. Sobre as formas de divulgação do evento, cabe assinalar que também foram feitas divulgações do Festival via televisão, através de notas divulgadas nos jornais locais durante todos os dias do evento¹²⁴.

Tendo recursos para a realização do evento, e já negociado as suas datas de realização, as reuniões da Aintepar também foram responsáveis por solucionar os problemas relativos às ausências dos grupos folclóricos que não tiveram condições de participar do evento na edição deste ano. Mesmo sendo um espaço de encontro, as posições marcadas entre os membros da associação por vezes não se encerrava em consensos.

A seguir, a partir dos desdobramentos sobre as decisões tomadas durante o período de reuniões da Aintepar, iremos discutir os processos de integração dos grupos folclóricos, sugeridos pelos eventos sociais ligados as festas da Aintepar. Na sequência, vamos nos aproximar dos grupos folclóricos, conhecendo suas associações e as instituições que os sediam.

¹²⁴ Dentre eles, podem-se encontrar notícias sobre o evento no jornal “Gazeta do Povo”, durante todos os dias o evento foi divulgado em nota da agenda cultural do “Caderno G”. Contudo, em nota nunca maior do que três linhas, sem imagens, ou quaisquer detalhes; Outras iniciativas partiram da RIC TV Record, que transmitiu notas diárias sobre o Festival em noticiário local, sempre no período da manhã (entre 7h30 e 7h55min). Além destes, o Festival foi divulgado amplamente pelos integrantes dos grupos folclóricos pelas redes sociais - Sobre tudo Facebook -, pela Fundação Teatro Guaíra, que colocou nota no site do Teatro Guaíra, e pela Aintepar através de seu site.

5.2 FESTAS DE “INTEGRAÇÃO”

Durante o ano de 2013 foram realizadas três festas destinadas a integração dos grupos folclóricos. Veremos como se deram estas festas, para que possamos transitar sobre os circuitos realizados pelos integrantes dos grupos folclóricos, seja nos percursos realizados até os locais dos eventos, como pelas formas de relacionamento que se estabeleceram dentro destes eventos.

5.2.1 Festa a Fantasia do Centro Espanhol do Paraná

O primeiro momento de meu trabalho de campo relativo aos encontros com os grupos folclóricos fora dos espaços de ensaio aconteceu no dia seis de abril de 2013, em comemoração ao aniversário do Centro Espanhol do Paraná, a diretora dos grupos folclóricos do Centro organizou uma festa a fantasia com os seus associados. Apesar de se tratar de uma festa interna, o convite para este evento foi estendido aos demais grupos folclóricos, na tentativa de tornar aquele espaço de encontro um lugar propício para a integração dos grupos folclóricos afiliados à Aintepar.

Nos últimos anos, este evento tem sido considerado como o primeiro espaço informal de encontro dos grupos folclóricos, no período que compreende a organização e execução do Festival.



Figura 13: Convite para a Festa a Fantasia do Centro Espanhol do Paraná, divulgado via redes sociais¹²⁵

¹²⁵ In: www.facebook.com/photo.php?fbid=10201073663070032&set=o.120658894689748&type=3&theater – acesso em 5 de abril de 2013.

Apesar do longo período de existência, e dos argumentos apresentados pela diretora do grupo folclórico espanhol, a festa a fantasia foi o evento com menor presença de público dentre os três que fizeram parte do calendário de organização do Festival neste ano, sendo que, dentre os presentes, a maioria é composta por componentes dos três grupos folclóricos do Centro Espanhol.



Figura 14: registro do público presente na festa a fantasia do Centro Espanhol do Paraná, no ano de 2013¹²⁶

Conforme podemos observar nas imagens acima, e no encarte de divulgação do evento, havia uma proposta de que quem comparecesse a festa usando fantasia ganharia um desconto no valor da entrada. O resultado desta condição é facilmente percebido entre os participantes da festa, sendo que a grande maioria dos presentes aderiu a proposta da festa, comparecendo com os mais variados figurinos.

5.2.2 Open Festival

Já a primeira festa organizada especificamente com fins de integração entre os grupos folclóricos acontece, como já dissemos no item anterior, na sociedade 1º de Dezembro, casa do grupo folclórico Alma Lusa. Apesar da ausência do grupo nas reuniões da Aintepar, a divulgação do evento foi realizada via internet, através das redes sociais (principalmente o *Facebook*, que dispõe de um canal exclusivo para a discussão dos assuntos ligados ao Festival¹²⁷).

¹²⁶ In: <https://www.facebook.com/groups/120658894689748/photos/> - Acesso em 5/05/2014

¹²⁷ Podemos encontrar outros canais de diálogo entre os grupos folclóricos em outras mídias da internet, como o Orkut, Twitter, ou mesmo o site dos grupos folclóricos. Porém, como estes espaços já estão ociosos por um longo período, tomamos o Facebook como um instrumento de observação do diálogo entre os folcloristas no processo de organização do Festival neste ano.



Figura 15: encarte de divulgação da festa de abertura do FeFEPR, publicada no Facebook em março de 2013.

Em primeiro lugar, cabe destacar que a festa de abertura do Festival foi realizada no sábado que antecedeu a semana de abertura do evento, no dia 29 de junho. Isso implicou em um movimento comum aos grupos folclóricos, que em virtude da realização dos seus ensaios gerais, negociaram a liberação dos seus integrantes para a festa após a conclusão dos seus ensaios. Estive presente em três grupos folclóricos na região central da cidade para formalizar os últimos contatos antes da abertura do Festival, sendo que pude acompanhar as negociações sobre a liberação dos folcloristas, para a participação da festa - Respectivamente, o grupo folclórico Ucrâniano *Barvinok*, na Subras, O grupo folclórico germânico *Original Einigkeit Tanzgruppe*, na sociedade Thalia, e o ensaio conjunto com os grupos *Anima Dantis* e *Raices de Bolívia*, na sede 2 do segundo grupo, situado no edifício Dante Alighieri. Desta forma, usaremos o nosso mapa para vislumbrar os trajetos percorridos entre os integrantes dos grupos folclóricos até chegar à casa do Alma Lusa, utilizando a sua referência como centro desta rede.



Figura 16: Indicador da Festa de Abertura do FeFEPR, e Grupos folclóricos situados na região central de Curitiba e Arredores.

Este pequeno recorte da cidade inscreve oito sedes de sete grupos folclóricos de Curitiba, todos situados na região central da cidade. Com exceção do grupo *Masbha*, todos os grupos folclóricos dispostos nesta rede foram representados por um grupo de seus integrantes na *OpenFest* (como é chamada pelos seus participantes). Neste dia de visitas fiz meu percurso entre os grupos folclóricos citados, sendo que ao final deste acompanhei alguns integrantes do Wisla, da sociedade Mal. Piłsudski até o local da festa. O grupo composto por oito pessoas ficou na sede do Wisla até aproximadamente 22h45min, e se dirigiu até o Alma Lusa distribuídos em dois carros e uma moto¹²⁸.

Além destes, cabe assinalar a presença de representantes de mais três grupos na festa de abertura deste ano. Para irmos de encontro a estes grupos, precisamos ampliar um pouco o nosso quadro a fim de situá-los na cidade em relação com os demais grupos citados.

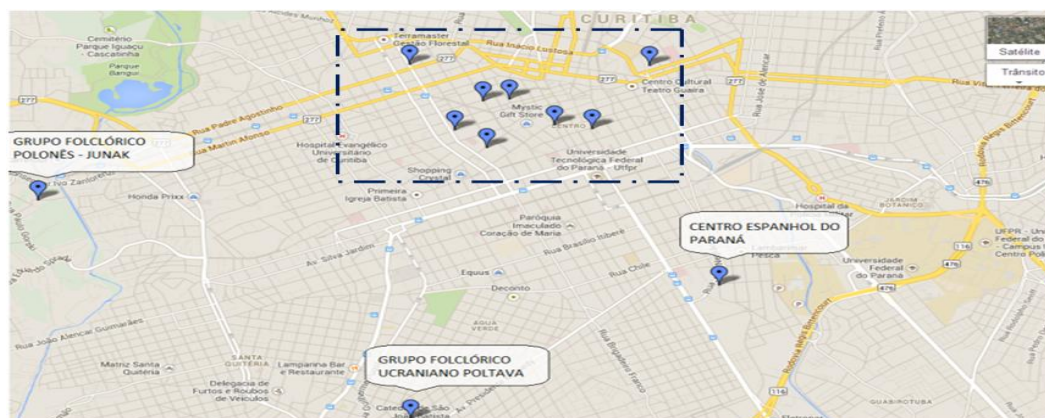


Figura 17: Relação dos grupos folclóricos distribuídos nos bairros da cidade de Curitiba, presentes na OpenFest em 2013.

Da mesma forma que os grupos citados anteriormente, os três grupos presentes neste quadro também realizaram os seus ensaios gerais na mesma tarde de sábado, sendo que cada um respeitando o seu cronograma de trabalhos. Todos tiveram representantes presentes na festa de abertura do evento, sendo que estes chegaram entre 23h00 e 0h30min.

Desde os primeiros anos das festas de integração, existe uma estratégia de atração dos integrantes dos grupos folclóricos ligada a promoções e descontos para a participação dos folcloristas. Nesta festa, a sugestão para atrair o público estava no desconto do valor de entrada para aqueles que se apresentassem com roupas pretas ou brancas. Além disso, ao contrário do que foi feito na festa a fantasia – com a contratação de uma banda de pop-rock -,

¹²⁸ Enquanto estive na sede do Wisla, um dos integrantes pediu para utilizar o computador do grupo para imprimir o encarte de divulgação do evento. Justificou-me que isso era prática comum nas festas do português, porque assim, “[garantia a presença só de folcloristas]” (“Edinei dia 29 de junho de 2013). Porém, ai chegarmos no local da festa, não havia cobrança sobre a apresentação daquele material.

assinalava o fato de que essa festa seria um evento “Para todos os estilos” (Encarte de divulgação da *OpenFest*), sendo tocada exclusivamente por Dj.



Figura 18: Salão da Sociedade 1º de Dezembro, durante a realização da 9ª Open fest (Fonte: Facebook¹²⁹)

Conforme podemos observar nas fotos acima, ao contrário do que se esperava em vista da divulgação do evento, a promoção sugerida para garantir o desconto na entrada da festa de abertura do Festival não teve muita adesão, sendo que a grande maioria dos presentes não estava utilizando os trajes sugeridos no encarte de divulgação.

Os grupos dispostos pelo salão se organizavam de acordo com a afinidade. Apesar de não conseguir identificá-los a um primeiro momento, era fácil perceber que as pequenas rodas eram compostas por membros dos mesmos grupos folclóricos. Porém, eventualmente estas rodas eram visitadas por conhecidos em comum de grupos folclóricos diferentes: ex-integrantes, ou integrantes de mais de um grupo folclórico, apareciam nestes pequenos círculos a fim de promover uma tentativa de interação entre os seus conhecidos em comum. Por várias vezes esta estratégia tem efeito positivo, sendo que as rodas eram progressivamente agrupadas em grupos maiores¹³⁰.

5.2.3 Baile das nações

A situação que informou a festa de abertura do Festival contrastou em muitos aspectos com o evento realizado para comemorar o seu encerramento. Esta festa é realizada sempre nas semanas seguintes à última apresentação dos grupos folclóricos no evento. O “Baile das

¹²⁹ In: <https://www.facebook.com/groups/120658894689748/photos/> - acesso em 05/05/2014

¹³⁰ Isso aconteceu principalmente com os integrantes dos grupos italiano e boliviano que, pelo fato de dividirem noite de apresentação no Guaíra - sobretudo pelo fato de que estavam realizando ensaios conjuntos, tiveram a oportunidade de ampliar a sua rede de sociabilidade nesta festa. A roda de conversa aproximou os dois pequenos grupos de integrantes presentes, que acabou unindo os dois grupos na realização de brincadeiras e coreografias coletivas.

Nações”, como foi chamado neste ano, aconteceu no dia vinte de julho, no Salão Rubi do Círculo Militar do Paraná - sede principal do grupo folclórico Anima Dantis. Organizada pelo grupo em questão, esta festa foi programada para se realizar em dois momentos complementares: no primeiro, foi feita a apresentação com os grupos folclóricos presentes, sendo que cada um executou uma das coreografias com as quais se apresentou da edição deste ano do Festival; a segunda parte tinha relação com as dinâmicas estabelecidas nos outros dois momentos citados.

Além desta especificidade, relativa a apresentação dos grupos folclóricos, cabe salientarmos a estratégia de atração para esta festa. Da mesma forma como a festa anterior, conforme observamos no folder de convite para esta festa, vemos um campo destinado ao desconto do pagamento para a entrada da festa para aqueles que se apresentarem trajados com algum figurino relativo ao seu grupo folclórico.



Figura 19: Banner de divulgação da festa de encerramento do FeFEPR. O Baile das nações, organizado pelo grupo folclórico Anima Dantis (Fonte: Facebook)

Devido à própria forma de organização dos momentos desta festa, o Baile das Nações teve início programado para as 21h00min, com a presença de alguns dos grupos participantes do Festival. Do público que participou da primeira parte do evento, podemos destacar a presença de representantes dos seguintes grupos: Ítalo-brasileiro, *Original Einighkeit Tanzgrupp*, Boliviano, o grupo polonês *Junak*, o Centro Espanhol do Paraná, além do anfitrião da festa, o *Anima Dantis*. Dos representantes de grupos folclóricos que estavam

presentes, mas que não se apresentaram na primeira parte da festa podemos citar os grupos *Barvinok*, o grupo *Wisła* e o grupo *Masbha*.



Figura 20: Da esquerda para a direita, casal trajando roupas típicas dos folclores italiano e alemão. Ao lado, casal do grupo folclórico Anima Dantis, em momento de descontração na segunda parte do Baile das Nações.¹³¹

Dos arranjos feitos pela direção do Anima Dantis, ficou estabelecido que a estratégia para atrair o público dos grupos folclóricos para este evento seria a de repetir a promoção das festas anteriores, oferecendo o desconto no valor da entrada, porém, desta vez para as pessoas que viessem trajadas com os figurinos de seus grupos. Além disso, a proposta em se fazer a apresentação dos grupos na primeira parte da festa tinha dois objetivos: estimular a presença de pessoas trajadas, e que esta fosse composta pelo maior número de integrantes dos grupos folclóricos que fosse possível; o segundo motivo estaria atrelado ao primeiro, na medida em que as apresentações dos grupos folclóricos seriam uma boa oportunidade para a confraternização entre os integrantes dos grupos folclóricos envolvidos no Festival. Conforme observamos na noite do evento, a estratégia foi apoiada pela maior parte dos presentes, sendo que dificilmente se via alguém com roupas casuais, pelo menos até o final da primeira parte da festa.

Às dez horas do dia vinte de julho de 2013 fui com minha esposa para o salão Rubi do Círculo militar para assistir as apresentações dos grupos folclóricos e acompanhar o andamento da festa na sua sequência. Neste dia chovia muito na cidade, o que atrasou a chegada de muitos integrantes dos grupos folclóricos. Esse atraso obrigou a primeira parte da festa ser adiada até as 23h30min. Sendo que a concentração dos grupos folclóricos havia sido marcada para as 21h00min, o atraso levou as pessoas mais adiantadas a se organizarem nas

¹³¹ In: <https://www.facebook.com/groups/120658894689748/photos/> - acesso em 05/05/2014.

mesas distribuídas pelo salão, e se servirem dos petiscos que eram servidos pelo restaurante da associação.

Em meio a esta situação, da mesma forma como pudemos observar na festa anterior, ao chegar ao salão da sociedade víamos os grupos se organizarem em pequenas rodas, compostas por membros do seu grupo folclórico. Porém, desta vez, a divisão destes era mais clara pelo fato de que a grande maioria dos presentes estava usando os mesmos trajes.

Na primeira parte da festa, portanto, o espaço estava distribuído entre as pessoas que chegavam ao salão, se recompondo da forte chuva que caía do lado de fora; das pessoas que estavam se organizando junto aos seus grupos, procurando uma mesa para guardar as suas bolsas e pertences antes da primeira apresentação; e pessoas que já estavam a bastante tempo no salão, e circulavam pelas mesas para conversar com os representantes dos outros grupos folclóricos – na maioria das vezes este grupo era composto por pessoas que já tinham um contato presente em outro grupo além do seu -, e destes contatos iniciais começavam a aproximar um grupo do outro através da sugestão da divisão de mesas próximas. Até então o salão estava ornado por sua iluminação habitual – através de quatro grandes lustres distribuídos pelo grande salão e das arandelas distribuídas pelas laterais do salão.



Figura 21: Fotos de divulgação do Salão Rubi, do Círculo Militar do Paraná.¹³²

Conforme já sinalizamos, de todas as pessoas presentes, aproximadamente dois terços do público era composto por pessoas trajadas. A maioria destas pessoas trazia consigo uma bolsa, ou conjuntos de bolsas, que eram depositadas cuidadosamente sobre as cadeiras distribuídas pelo salão, dividindo as mesas pelos membros do mesmo grupo. Em praticamente todos os casos essas malas guardavam os seus trajes de baile, os quais seriam trocados ao

¹³² Fonte: <http://www.circulomilitardoparana.com.br/index.php/o-clube-oferece/salao-rubi> - acesso em 15/06/2014

final da primeira parte do evento. Após as apresentações dos grupos, as pessoas se revezavam nos banheiros do salão para trocarem de roupa, e se prepararem para a segunda parte da festa.

Aproximadamente às 23h30min começaram as apresentações dos grupos, sendo que estas respeitaram a ordem estabelecida pelo sorteio de datas para o FeFEPR pela Aintepar, na reunião para a escolha de datas para o evento, em vinte de fevereiro. Apresentaram-se respectivamente os grupos: Espanhol, Alemão, Polonês, Ítalo-brasileiro, Boliviano e o anfitrião, Anima Dantis.

De todas as apresentações, a maioria seguiu a estrutura informada no seu modelo de apresentação no Festival. Porém, após a apresentação do último grupo, que recepcionou o evento, a organizadora da festa sugeriu que uma outra coreografia fosse feita, porém, desta vez em parceria com todo o público presente. Após um período de organização dos casais (em torno de cinquenta pares), a diretora do grupo Anima Dantis explicou a sequência de passos da pequena coreografia:

em passo de polka, todo mundo segue a roda no ritmo da música. São dois compassos de quatro tempos musicais. Aí os rapazes se ajoelhariam, e as meninas dão uma voltinha em círculo ao redor do seu par. Mais duas vezes de oito tempos, as meninas deslizam o pé para dentro da roda [indicando um passo chamado Chassé¹³³] e os rapazes para fora, contando dois tempos musicais para entrar e dois para sair. Repetimos a sequência e terminamos com um grito com o braço esticado, 'Hey!' (Lícia. Durante o Baile das Nações, dia 20 de julho de 2013)



Figura 22: Fotos das apresentações dos grupos convidados no Baile das Nações em 20 de julho de 2013, na ordem de execução¹³⁴ (Autora: Kely Kachimareck)

¹³³ O nome do passo vem da escola de dança clássica, em tradução literal do francês significa, Dirigir. No balé vem com o sentido de empurrar, atravessar, deslizar. Corresponde a um passo lateral, deslizando a perna lateralmente, sendo que o movimento é seguido pela perna de base.

¹³⁴ Acesso em 16/06/2014. In:

<https://www.facebook.com/groups/120658894689748/search/?query=baile%20das%20na%C3%A7%C3%B5es>

Após algumas passagens da coreografia pelo grande grupo, a diretora do grupo Anima Dantis pediu para o Dj liberar o som e fazer a coreografia “pra valer”. A partir deste momento se construía um ambiente lúdico, onde os dançarinos executaram a coreografia seguindo o ritmo da música, errando alguns passos, comemorando outros acertos, até que chegavam a sua conclusão. Ao final da apresentação todos aplaudiram o sucesso do “experimento” sendo que a diretora do grupo anfitrião agradeceu ao grande público pelo apoio e pela participação neste importante momento da festa. Seus comentários indicavam que havia a necessidade de discutir a ideia de integração entre os grupos folclóricos, e que o ambiente da festa seria um espaço muito favorável para fazer com que essas ações de solidariedade entre os grupos superassem a barreira da contemplação do trabalho dos outros e sugerisse uma maior interatividade entre os integrantes dos grupos folclóricos, na medida em que os grupos comunicam “a cultura do seu povo” através do mesmo tipo de prática, que é a dança folclórica.¹³⁵

Observando o grande grupo, nos dávamos conta que o evento realizado neste ano não só se realizava através da mesma nomenclatura daquele evento paralelo à primeira organização do Festival, em 1958, como também era realizado no mesmo lugar onde aconteceu pela primeira vez. O “Baile das Nações”, promovido pela direção do CAHS em 1958, ao contrário do que se via hoje, era um evento preparado por uma elite econômica da cidade para promover uma festa com objeto de atração voltado à filantropia. Por outro lado, esse mesmo evento tinha o objetivo implícito de promover a sua integração dentro de um espaço destinado ao encontro desta mesma elite. No ano de 2013, por sua vez, o evento de mesmo nome era realizado com fins de integração dos grupos folclóricos, sendo que atingira seu objetivo no momento em que o uso dos traços que identificam cada grupo ia se dissipando em meio à multidão que se misturava no salão ao som da música tocada pelo DJ.

Foi curioso observar que o duplo encontro, da nomenclatura (“Baile das Nações”) e do espaço físico (O Salão Rubi do Círculo Militar do Paraná), não havia sido pensado pela organizadora do evento. Quando indicamos aos presentes que aquela festa se realizava através destes mesmos elementos poucos meses após a realização da primeira edição extra-oficial do evento, em 1958, víamos expressões de surpresa e admiração por parte dos envolvidos. Mesmo a diretora do grupo responsável pela sua organização não sabia desta coincidência,

¹³⁵ Infelizmente não tive a oportunidade de gravar o seu discurso: primeiro por estar na roda, junto com os demais presentes; segundo por ter deixado o meu ‘gravador’ na mesa onde estava sentado. Porém, podemos perceber o esforço persistente de “L.” em discutir a integração dos grupos a partir da ideia de “família do folclore”

sendo que nos argumentou que o evento era realizado em continuidade a um fenômeno de curta duração no contexto do Festival, tanto que o nome foi sugerido somente nesta edição do evento.

Uma hipótese que nos permite inferir o motivo deste “desconhecimento” é o fato de que a Aintepar não dispõe de um acervo de memória da sua instituição. Por não ter sede fixa, e pelas constantes mudanças de gestão, a Aintepar, que já dispunha de um parco acervo de memória, foi perdendo progressivamente algumas referências importantes, ao ponto de que todos os materiais disponíveis pela associação estivessem de posse do seu atual presidente, Rogério Figueiredo, com quem estabeleci o contato para a pesquisa ainda no ano de 2009 (período em que iniciei o meu trabalho monográfico para o curso de especialização)¹³⁶.

Nesta pesquisa, todos os dados que dispusemos sobre o Festival no seu histórico foram coletados graças às relações que estabelecemos com os nossos interlocutores no transcorrer da pesquisa. Como já sinalizamos na introdução deste trabalho, o Festival nem sempre correspondeu ao mesmo fenômeno, sendo justificado de diferentes formas em sua trajetória. Só conseguimos encontrar referências explicitamente destinadas ao Festival quando tivemos acesso aos documentos relativos ao CAHS. Além disso, não só o Baile das Nações promovido pelo diretório acadêmico tem pouca relação com a primeira edição do Festival - sendo que havia sido proposto à época como um dispositivo de atração da elite para o projeto de filantropia sugerido pela direção do CAHS durante o ano corrente, como também não foi mencionado por qualquer pessoa envolvida no Festival em qualquer momento da nossa pesquisa etnográfica.

Desta forma, no baile de encerramento da edição deste ano do Festival, por mais que fizesse parte do objetivo do “Baile das nações” integrar os grupos explicitamente através do uso do folclore como um dispositivo de identificação, ainda assim podíamos facilmente diferenciar os grupos, seja pelos encontros comuns nos círculos de sociabilidade entre membros de cada grupo, como também pela identificação dos presentes pelos seus trajes. Por outro lado, quando realizamos a coreografia coletiva no centro do salão, o objetivo virtuoso do espetáculo era transgredido pela característica lúdica que informou aquela construção. A dança folclórica proposta pela diretora do Anima Dantis assumiu o caráter da festa, convidando os presentes a participarem daquele evento, sendo que o único argumento que valia era o fato de que o convite estava sendo feito a todos os presentes.

¹³⁶ Como já sinalizei na introdução desta pesquisa, o que havia disponível sobre o Festival, além do relato biográfico de Rogério Figueiredo e Elmar, foram alguns encartes dos festivais, compilados em um acervo próprio do nosso primeiro interlocutor.

Não podemos deixar de perceber como a atitude de Lícia comunica o seu interesse nas práticas envolvendo as atividades do seu antigo grupo do coração, o Alma Lusa. Conforme já a ouvimos dizer nas reuniões da Aintepar, a dança folclórica daquele grupo é aquela que “*a gente ‘Tem’ que dançar*”. A execução da coreografia coletiva foi uma tentativa de aproximar os presentes daquela prática ligada ao folclore através da comunicação para além da relação entre o ator e o público, desta vez havia a abertura para que os envolvidos se confundissem no espaço da festa. Esse fenômeno ganhou outros contornos quando a festa chegou ao seu segundo momento, na medida em que o público se despia dos signos que os marcavam como folcloristas e se associavam através da festa propriamente dita.

5.3 OS ENSAIOS NOS GRUPOS FOLCLÓRICOS

Por fim, ainda precisamos discutir um elemento importante na organização do Festival neste ano, que diz respeito às formas de trabalho dentro dos grupos folclóricos. Como já apresentamos na introdução deste trabalho, e novamente no início desta segunda parte, precisamos ter ciência de que o evento que observamos é composto por uma variedade muito grande de grupos, composta por uma variedade tão grande de integrantes¹³⁷. Porém, o que estabelecemos como objetivo para este tópico consiste em observar como estes grupos interagem entre si e com os seus pares a partir de termos comuns, ligados à prática do folclore, especificamente através da dança folclórica¹³⁸.

No caso exposto no capítulo anterior, vimos na trajetória da mãe de “L.” um exemplo possível desta interatividade entre os grupos folclóricos, na medida em que eles promoveram reuniões entre diferentes associações a fim de estabelecer uma ponte de mediação por meio da prática da dança folclórica nos seus salões.

No caso de Odisséia, a sua relação com a dança não somente promoveu o encontro com uma outra associação ligada à prática da dança folclórica, como estimulou o encontro com o seu atual marido, construindo o que entendia enquanto “família no folclore”. Por outro lado, a rede de sociabilidade sugerida por Odisséia implicou no encontro com um grupo que,

¹³⁷ Conforme já apresentamos no transcorrer deste trabalho, na edição deste ano, o FeFEPR foi composto por dezesseis grupos folclóricos, representantes de doze etnias diferentes. O trabalho produzido por estes grupos movimentou um volume próximo de mil e quinhentas pessoas na sua produção, e foi apresentado para um público superior a quinze mil pessoas nos doze dias em que foi realizado na cidade de Curitiba.

¹³⁸ Precisamos esclarecer que, no contexto do Festival, grupo folclórico quer dizer especificamente um grupo de dança folclórica. Apesar de esta diferenciação ser importante, antes de discutir o que caracteriza ou não uma dança folclórica, trataremos de discutir como este espaço permite o agenciamento de um grupo através da ideia de que o que está sendo realizado enquanto atividade naquele espaço é a dança folclórica.

por dividir de um longo período de convivência, ampliou as suas relações de interdependência ao ponto em que este grupo vem a se considerar também uma família, neste caso, uma “família do folclore”.

Pensando no exemplo acima, veremos outras formas de associação entre os membros das associações e grupos folclóricos que constituem relações de interdependência em diferentes situações. Portanto, vejamos como os grupos se organizam nas suas sedes a partir da análise do quadro abaixo:

Quadro 7: Relação dos grupos participantes do 52ºFeFEPR com as associações que os sediam

Pertence a associação de mútua-ajuda como um departamento	Integra a associação de mútua-ajuda, porém, com autonomia de decisão e direção própria	Grupos independentes
Centro Espanhol do Paraná <i>Aires Galegos</i> <i>Raza Aragonesa</i> <i>Luna de Sevilla</i>	Sociedade União Juventus (<i>Junak</i>) Sociedade Mal. Piłsudski (<i>Wisła</i>) Centro Cultural Dante Alighieri e Círculo Militar de Curitiba (<i>Anima Dantis</i>) Sociedade Thalia (<i>Original Einigkeit</i>	<i>Alte Heimat</i> <i>Ítalo-Brasileiro</i> <i>Piccola Italia</i>
Centro Cultural Boliviano <i>Raices de Bolívia</i>	<i>Tanzgruppe</i>) Associação helênica do PR (<i>Neolea</i>) Igreja Ortodoxa São Jorge (<i>Masbha</i>)	 <i>Isola Del Sole</i>
Associação Nikkei <i>Yosakoi</i> <i>Odori</i> <i>Minyo</i> <i>Karaokê</i> <i>Taikô</i>	Subras (<i>Barvinok</i>) Clube Poltava (<i>Poltava</i>) Cooperativa Agropecuária de Castrolanda (Castrolanda) Clube Santa Mônica (Centro de Tradições Brasileiras)	

Da mesma forma como apresentamos no quadro que encerra a primeira parte deste trabalho, o que vemos acima é a divisão dos grupos folclóricos afiliados à Aintepar. Porém, desta vez assinalamos os grupos que estiveram envolvidos na produção da edição deste ano do Festival. Além disso, organizamos o quadro pelo grau de relação que estes grupos estabelecem com as associações que lhes dão sede. Desta forma, pretendemos proceder à análise das formas como estes grupos se organizam, para que possamos compreender como se

dá a relação entre essas entidades com os seus membros, bem como entre estas entidades entre si.

Na primeira coluna, portanto, vemos os grupos folclóricos compostos por departamentos das associações de mútua ajuda, sendo que a dança folclórica corresponde a uma de suas atividades. Como consequência, estes integrantes têm a oportunidade de aproveitar de todos os recursos disponíveis por essas associações, sendo que fazem parte delas como sócios efetivos. Por outro lado, isso implica na prestação de algum tipo de tributo para garantir o uso, ou o livre acesso a estas atividades, seja através de mensalidade ou do pagamento de uma taxa chamada joia (anual)¹³⁹.

Na segunda coluna percebemos o maior número de grupos folclóricos, sendo que corresponde a situação mais comum encontrada no contexto do Festival. Neste caso, os grupos folclóricos estão vinculados a uma associação de mútua ajuda, porém correspondem a uma instituição autônoma dentro destes espaços. Como consequência, os membros dos grupos folclóricos têm o trânsito condicionado dentro destas associações às suas atividades enquanto “folcloristas”¹⁴⁰. Em função deste trânsito condicionado, com raras exceções, os integrantes destes grupos não têm o compromisso com o pagamento de qualquer valor de mensalidade dentro destas associações, sendo que estabelecem um acordo com o seu próprio grupo folclórico¹⁴¹.

A última coluna nos apresenta os grupos independentes. Por alguma razão estes grupos se distanciaram das associações de mútua ajuda e se organizaram por conta própria, construindo uma instituição particular com recursos próprios. Dentre elas podemos ver os três

¹³⁹ Desta contribuição, os dois centros culturais (boliviano e espanhol) cobram uma taxa de manutenção das suas associações com valor próximo a R\$100,00/ano. Deste valor, os membros associados têm livre trânsito por quaisquer atividades da associação, sendo que estas devam ser confirmadas por meio de inscrição prévia – à exceção da dança flamenca na segunda associação, que é condicionada ao pagamento de mensalidade-. Já a Associação *Nikkei* oferece um amplo espaço com diversas atividades de lazer e recreação, sendo que a sua taxa de manutenção é composta de dois valores: a mensalidade da associação, que gira em torno de R\$70,00 por pessoa, mais a mensalidade da atividade escolhida dentro da associação - que é relativa entre sócios e não sócios.

¹⁴⁰ Todos os eventos relativos ao grupo folclórico, mais os eventos organizados pela associação em colaboração com o grupo folclórico – geralmente programados no calendário, correspondem às festividades ligadas a nação de origem daquela associação.

¹⁴¹ Dentre os grupos listados neste quadro podemos citar algumas exceções: o grupo *Wisla* e o grupo *Junak* cobram uma mensalidade no valor de aproximadamente R\$ 50,00 para a participação nas atividades do grupo – e justificam o fato em função das constantes atualizações do repertório do grupo, que exige a confecção de mais trajes e adereços; o CTB Santa Mônica realiza sempre no último domingo do mês um almoço campeiro, onde cobra um valor individual para entrada no valor de aproximadamente R\$20,00, e além disso realiza um curso de dança de salão aberto à comunidade ao custo de R\$30,00 por pessoa; Fora estes, somente o grupo *Barvinok* pede uma contribuição por parte dos seus associados, sendo que esta corresponde à confecção de parte dos trajes que serão utilizados pelos novos integrantes nas apresentações do grupo (camisa para os rapazes, camisa, anágua e coroa para as meninas)).

grupos italianos: Isola Del sole, Piccola Itália e Ítalo-Brasileiro, além do grupo Germânico *Alte Heimat*¹⁴².

Sobre as suas rotinas de ensaio podemos dizer que os grupos se organizam de forma muito parecida entre si. A maioria divide os seus ensaios em modalidades e categorias específicas, sendo que o critério utilizado para esta divisão compreende dois fatores principais: a idade, e as atividades oferecidas pelo grupo. Conforme o quadro abaixo:

Quadro 8: Divisão dos ensaios dos grupos por critério de organização do repertório e volume de integrantes

	Infantil, Juvenil, Adulto e Master	Grupo A Grupo B (por grau de dificuldade)	Atividades da Associação
Germânicos	X		
<i>Wisła Junak Barvinok</i>	X	X	X
<i>Poltava Espanhol</i>	X		X
CTB			X
<i>Nikkei</i>			X
Italianos	X		
Árabe Boliviano Grego	X		X

Conforme podemos observar no quadro acima, as modalidades de dança folclórica são interpretadas de maneira diferente entre os grupos: alguns compreendem diferentes categorias para o mesmo tipo de dança (Infantil, Juvenil, Adulto e Master); outros dividem os grupos a

¹⁴² Destes, o primeiro foi fundado por um grupo familiar, descendentes da região da Sicília, e hoje conta com uma parcela dos integrantes dos grupos folclóricos da região do bairro de Santa Felicidade (Ítalo-brasileiro e Giuseppe Garibaldi), sendo que utiliza estes espaços para ensaio. O segundo corresponde a um grupo fundado por um padre da cidade de Campo Largo, e ainda hoje realiza os seus ensaios em um barracão cedido pela igreja como uma homenagem ao seu fundador. O terceiro grupo italiano, o Ítalo-brasileiro, é efetivamente o único grupo desta edição do Festival que dispõe de sede própria e é independente do vínculo com qualquer associação, sendo que é mantido graças a contribuição dos seus integrantes em eventos ligados ao calendário da sua etnia, além das receitas adquiridas graças a venda de ingressos para o Festival. O último grupo desta coluna é o *Alte Heimat*, que até o ano 2000, como vimos no capítulo anterior, tinha como sede o salão do Clube Rio Branco. Em função da venda da sua sede, o grupo ficou sem endereço fixo, sendo mantido graças a um convênio com uma escola particular da cidade, o colégio Martinus. No ano de 2010, a direção do grupo conseguiu alugar uma das salas do clube Três Marias para a realização dos seus ensaios. A partir de então, cada integrante do grupo se comprometeu a pagar uma taxa de manutenção para o grupo no valor de R\$ 10,00, para as despesas com o aluguel das salas de ensaio e figurinos. Desde então o grupo se mantém dentro desta instituição, porém, com o uso exclusivo destinado às suas salas de atividade.

partir de diferentes estilos de dança (Centro Espanhol - Dança flamenca, *Jota Aragoneza*, *Aires Galegos*; *Nikkei - Odori*, *Minyo*, *Yosakoi*, *Taikô*, *Karaokê*; Masbha - Dança do ventre, Dança folclórica); Os grupos eslavos por sua vez, pela proximidade com a dança clássica, também pelos elementos acrobáticos, dividem os seus repertórios por grau de dificuldade – somente o grupo Poltava se distancia desta divisão, por se tratar de um grupo composto por várias atividades na mesma associação, sendo que procura balizar a sua apresentação no Festival pela variedade de elementos (Coral, Orquestra, Banduras, Grupo Adulto e Master).

A forma de organização dos grupos pode nos informar sobre as formas de fazer folclore que utilizam na construção do seu repertório, porém como este é o objetivo do nosso último capítulo, trataremos destes aspectos ligados à divisão das categorias e modalidades como um instrumento de organização dos próprios grupos, na medida em que vemos as suas rotinas desenharem uma estrutura de ensaios comum a todos os grupos envolvidos no Festival.

De maneira geral, todos os grupos realizam os seus ensaios nos finais de semana, no período da tarde, sendo que este é dividido em três partes principais: aquecimento, montagem de coreografias e passagens de palco. Sobre a primeira parte, cada qual da sua maneira, escolhe-se um repertório motor *a priori*: uma coreografia ensaiada, uma sequência de passos típicos, ou mesmo uma série de condicionamento físico, partindo de uma parte aeróbica (através de corrida), seguindo de alongamento, para em seguida começar o ensaio propriamente dito. Sobre essa etapa cabe ressaltar que os grupos que trabalham com técnicas de dança mais próximas do balé (novamente citando o caso dos grupos eslavos), esta etapa é seguida com um pouco mais de rigor que os demais grupos, que levam esta etapa do ensaio de maneira mais descontraída.

Sobre a segunda parte, a maioria dos grupos dedicou um grande período para construir ou “limpar” as coreografias do grupo durante as semanas que antecederam o Festival. Sem exceção, esta foi a etapa do ensaio que era mais trabalhada por todos os grupos. Segundo afirmou a própria direção da Aintepar, nas duas reuniões que acompanhamos (nos dias 20 de fevereiro e 24 de julho), a etapa de “limpeza” é importante para os grupos “*darem conta de apresentar um espetáculo bem organizado, sincronizado e com presença de palco, pois são critérios que o público não pode deixar de considerar ao avaliar a qualidade dos grupos no Festival*”¹⁴³ (Rogério Flor, 20 de fevereiro de 2014). Esta etapa foi importante também para

¹⁴³ Apesar de a fala do diretor interino da Aintepar sugerir que os grupos folclóricos estão sendo avaliados, o seu argumento está diretamente relacionado a necessidade de os grupos folclóricos fazerem um bom espetáculo e, como já dissemos, trabalhar com a cena como um objeto de atração do público.

aqueles integrantes que iniciaram as suas práticas no grupo naquele ano, ou estavam há muito tempo sem realizar determinada coreografia. Para todos os efeitos, a parte do ensaio destinada à montagem e correção de coreografias vinha em função de dar o tom de unidade tão desejável entre todos os grupos envolvidos no Festival.

Sobre esta relação com a forma que o Festival imprime aos grupos folclóricos, um dos integrantes me disse durante o processo de inserção em campo:

Marcelo: *É bem provável que você vá assistir mais a organização e realização de um espetáculo de dança, do que o folclore propriamente falando!*

Eumar: *Mas e o folclore, onde fica?*

Marcelo: *Então, em primeiro lugar, a gente tá colocando o folclore no palco! Já não é o lugar dele, aí ele já é outra coisa!* (Marcelo, grupo folclórico Original Tanzgrupp, 23 de março de 2013)

Certamente que diferenciar o conceito de folclore com a produção de um espetáculo de dança comunica uma ideia do que é fazer folclore dentro do Festival – o que discutiremos no próximo capítulo. Porém, o que queremos assinalar no momento é o fato de que todos os grupos se preocuparam com esta etapa do processo, sendo que dedicavam uma grande parte das suas rotinas para a realização de montagens coreográficas.

A terceira parte do ensaio diz respeito às passagens das coreografias pelos integrantes dos grupos. Com mais ou menos rigor aos elementos presentes (técnica de dança, canto, alinhamento, ritmo com a música), todos os grupos faziam as suas passagens de palco, simulando situações de apresentação. Quando nos aproximamos das datas dos espetáculos no teatro, estes ensaios simulados eram mais frequentes e mais longos nos grupos folclóricos.



Figura 23: Passagem de palco com coreografias nos ensaios dos grupos Ítalo-Brasileiro, *Alte Heimat* e *Wisła*, respectivamente. (Fontes: foto da esquerda, *Facebook*. Demais fotos, acervo próprio)

¹⁴⁴ http://www.facebook.com/pages/Grupo-Folcl%C3%B3rico-%C3%8Dtalo-Brasileiro-Santa-felicidade150766478345636sk=photos_stream – acesso em 20/06/2014

Sobre as formas de compreensão dos espaços destinados a produção do folclore, existe uma parte dos grupos que considera uma divisão clara entre os espaços de ensaio e espaços de espetáculo. Principalmente nas vésperas das apresentações, ainda mais de uma grande apresentação como é o FeFEPR, a grande maioria dos grupos assinala a importância em preparar o grupo para a apresentação diante do público. Porém, como já vimos no item que discuti sobre as reuniões da Aintepar, existe uma parcela destes grupos que relativiza esta concepção dos espaços, pelo fato de considerarem o folclore como uma prática que extrapola a sua perspectiva performática, sendo utilizada como prática cotidiana do seu grupo na organização da festa nas suas associações. O caso da ausência do grupo Alma Lusa na participação do evento na edição deste ano do Festival é mais um indicativo de que esta concepção de dança folclórica voltada ao espaço do espetáculo não é consenso entre os grupos folclóricos.

De maneira geral, dos grupos que visitamos, a maioria dividiu os seus espaços de ensaio em três modelos complementares: ensaios cotidianos, ensaios coletivos, e ensaios gerais. Os primeiros correm no sentido em que apresentamos há pouco, divididos nas etapas de preparação, montagem e passagens de palco, e correspondem às rotinas normais de ensaio dos grupos folclóricos de maneira geral. Já o segundo modelo foi mais visto nas semanas que antecederam as apresentações dos grupos, e agrupavam todas as modalidades ou categorias presentes nos grupos folclóricos a fim de realizar um ensaio em que todos pudessem vivenciar as dinâmicas em cena durante as noites de espetáculo no teatro durante as suas apresentações. Estes ensaios implicavam então em um grande volume de pessoas dentro das associações,



Figura 24: Ensaio coletivo com todas as categorias do grupo folclórico Wisła, no dia 29 de junho de 2013.

Outro fato que deve ser destacado quando falamos em ensaios coletivos é que, em alguns casos, não existe espaço o suficiente para realizar os ensaios cotidianos com todos os integrantes do mesmo grupo folclórico. Esta foi outra razão pela qual os grupos se dividiram em modalidades e categorias. Segundo já tivemos a oportunidade de observar, alguns grupos estavam em processo de mudança de sede, outros já estavam situados em espaços próprios para a realização dos seus ensaios. De qualquer maneira, em virtude dos espaços e do público disponível para organizar os grupos folclóricos, estes tinham liberdade para abrigar os seus membros da maneira que achasse mais bem adequada. Verônica, do grupo *Alte Heimat* - que como já vimos passou por um longo período sem sede-, nos disse durante a nossa visita que,

Nós temos o vínculo com o colégio Martinus, lá nós conseguimos formar o grupo infantil. Mas como não cabe todo mundo no salão, e pra não deixar as crianças muito tempo amarradas com o ensaio, a gente combinou de fazer as passagens com eles lá na escola, e só no período da manhã – das 10h00min ao meio dia. Assim a gente não ganha o desafeto dos pais, que podem garantir o resto do final de semana com a família toda presente, e garantimos o futuro do grupo, porque quando eles crescerem eles vêm dançar com a gente. Já o Master, eles também tem problema no final de semana, pelo mesmo motivo familiar. Aí pra não dar problema pra ninguém eles ensaiam nas terças-feiras depois das 19h00min, até as 21h00min [...] Agora que tá chegando o Guairão aí a gente marca o ensaio com todo mundo e faz no salão dividindo o horário de chegada e saída de cada grupo. Ninguém reclama porque é só de vez em quando, entende?! (entrevista concedida em 23 de março de 2013)

Na maioria dos casos, as categorias mais novas dos grupos eram organizadas em períodos diferentes daquelas relativas aos grupos Adulto e Master. A situação evocada no caso do grupo germânico *Alte Heimat* se repetiu em outros grupos, principalmente quando se tratava de ensaios com crianças. O grupo folclórico italiano *Anima Dantis* também tem vínculo com escolas, contudo realiza os seus ensaios em uma escola municipal da cidade de Curitiba durante o período do contraturno. Desta organização, a diretora do grupo consegue auxílio para os pais acompanharem as apresentações dos seus filhos no Festival, “a gente chora pra todo mundo que puder, ano passado eu consegui trazer todos de ônibus pro teatro. Tirando o fato que a gente teve que literalmente dar os ingressos pros pais não ficarem de fora, foi super legal!”¹⁴⁵ (Lícia durante conversa na reunião de escolha de datas para o Festival no dia 20 de junho de 2013). O grupo folclórico *Wisła* também tem contato próximo

¹⁴⁵ Segundo nos disse a mãe de L., o objetivo do projeto nas escolas é semelhante ao proposto pelo *Alte Heimat*, na medida em que as crianças seriam o futuro do grupo. Sobre as formas de negociação que garantiram a presença dos pais e o aluguel do ônibus para fazer o traslado, isso se deu em função das alianças políticas entre Lícia e um político da cidade.

com outras instituições, nas quais realiza ensaios com crianças. Segundo Lourival “*Lá em Campo Largo tem o grupo das crianças, e como lá só tem grupo de pequenos, quando eles crescem eles se obrigam a vir pra cá. Aí a gente consegue garantir as próximas gerações do grupo. Muitos dos antigos de lá tão no nosso grupo hoje, se matando pra dar conta da correria, ainda mais porque é longe e o nosso ensaio termina tarde.*” (Entrevista no dia 29 de junho de 2013)

Não só a relação dos grupos é organizada com o auxílio da divisão de categorias e modalidades, como parece sugerir a permanência e manutenção dos grupos folclóricos pela divisão entre gerações que praticam as atividades do grupo nas diferentes idades em que elas são oferecidas para a comunidade. Todos os grupos, sem exceção, dispõem de uma categoria juvenil, se não dentro do próprio grupo, em iniciativas próximas: desde parcerias com escolas da região, como no contato mais próximo com as colônias nos arredores da cidade. Esses encontros entre grupos próximos, os convênios com escolas e o contato com as colônias permite com que os grupos folclóricos estabeleçam redes de interdependência com outras instituições a fim de manterem vivas as suas práticas dentro da cidade de Curitiba. Esta prática permite que não só os grupos filiados à Aintepar participem do Festival, mas também assegura a participação de grupos colaboradores. No ano de 2013 tivemos a presença de oito grupos colaboradores que se apresentaram em parceria com os grupos afiliados à Aintepar: *Wiosna*, *Wesoły Dom*, *Wawel*, *Giuseppe Garibaldi*, coral art encanto, *Grupo Passi d'oro*, Coral grego e Colégio Martinus.

Além dos encontros entre grupos de fora da Aintepar, não podemos deixar de assinalar os arranjos feitos entre os grupos que dividiram a noite de espetáculo nesta edição do evento. Conforme já explicamos nos capítulos anteriores, os grupos que têm menor volume de integrantes, ou que estão há pouco tempo no Festival, dividem a sua noite de apresentação com outro grupo afiliado, por dois motivos principais: o primeiro é garantir o máximo de público para a sua noite de espetáculo, apoiando-se na divisão da venda de ingressos com o outro grupo, a fim de quitar o seu saldo com a FTG e a Aintepar; o segundo motivo consiste em dar conta do período destinado à sua apresentação no Festival. Conforme vimos no final do capítulo três, durante a reunião de escolha de datas para as apresentações, os acordos levaram a sugestão da divisão de noite de espetáculo entre dois grupos italianos, dos comentários seguintes vimos o seguinte diálogo,

Edinei – *quantos grupos vão dançar?*

Lícia – *Com o Isola [Del Sole] dezesseis, mas eu não sei como eles tão contando com o Isola. Porque eles [es]tavam dançando com o Garibaldi. Dos sete pares do Garibaldi, dois são do isola.*

Eu não consigo fazer noite única. Senão eu tenho que vender os meus filhos! As nossas crianças não vendem ingresso. Além disso, ano passado a gente teve que conseguir um ônibus pra levar os pais das crianças pra assistir. Tivemos que dar pros pais os ingressos.

...A gente tem programa pra duas noites, mas não tem como fazer noite inteira! Pena que não cabe nos 50 minutos, mas ainda bem que agora a gente tá com programa sobrando. Houve tempo que a gente não sabia o que inventar pra dar os 50 minutos.

Edinei – *nós também nos últimos anos temos tido sorte. Tem danças que ficam cinco, seis anos fora do programa. Hoje nós temos o infantil, juvenil, mantemos o contato com o Wiosna (grupo de Campo largo), porque tem surtido bons frutos pro nosso grupo.*

Como podemos observar, os argumentos levantados nesta conversa vinham no sentido de questionar a capacidade de os grupos italianos terem condições humanas e materiais para realizar um espetáculo longo com um grupo pequeno. Sobre os grupos em questão, o primeiro (Isola Del Sole), como já dissemos, é um grupo de origem familiar que se dispersou dentre os demais grupos folclóricos italianos da região do bairro de Santa Felicidade. Hoje é composto por vinte integrantes e realiza nas suas apresentações somente as danças da região da Sicília. Segundo Lícia, este grupo além de não ter repertório o suficiente para um espetáculo grande, não teria volume de integrantes capaz de garantir a venda de ingressos para quitar o seu débito com a FTG. Logo, foi colocado junto com outro grupo italiano, a fim de que organizassem a sua apresentação conjuntamente, para que dessem conta das duas exigências da FTG, do tempo de realização e do volume de público.

Da mesma forma, Lícia criticou a sua própria incapacidade de garantir a venda de ingressos para a realização de uma noite única no Guaíra. Como já vimos, a sua estratégia de venda de ingressos consistia em garantir a cota do teatro, sendo que os demais ingressos seriam distribuídos entre os integrantes do seu grupo para que tivesse o maior volume de público possível na sua apresentação. Para garantir esta venda relativa, fez o acordo com o presidente do grupo boliviano, com quem dividiu a sua noite de espetáculo, que seguiu a mesma estratégia. O resultado da sua sugestão pode ser observado no volume de público presente na sua noite de apresentação (em torno de novecentas pessoas, um pouco menos da metade da lotação do teatro. Logo, foi uma das noites com menor volume de público no Festival).

Edinei, por sua vez, assinalou a importância de se ter um grupo com um bom volume de repertório, visto que existem danças que estão há bastante tempo fora do programa. Além disso, ressaltou a importância da aliança com o grupo da cidade de Campo Largo, para garantir a presença de “*bons frutos*” para o seu grupo. Neste sentido, falava sobre a presença dos grupos infantil e juvenil, pois, conforme vimos, “*a gente consegue garantir as próximas gerações do grupo. Muitos dos antigos de lá tão no nosso grupo hoje*” (Lourival)

Para que os grupos conseguissem organizar a divisão dos tempos de espetáculo, o volume de integrantes no palco e as dinâmicas das apresentações no Festival era preciso lidar com esta organização dentro do próprio palco. É para isso que servem os ensaios gerais. Sobre este tipo de ensaio, a sua dinâmica difere dos dois anteriores, sobretudo pelo fato de que este se realiza fora das sedes dos grupos folclóricos, por se tratar de um ensaio coletivo, com grande afluência de integrantes e com a dinâmica especificamente voltada para as etapas de organização da apresentação que será realizada no palco. O ensaio geral corresponde a uma fração do tempo destinado à organização do palco nos momentos que antecedem a apresentação dos grupos para a grande audiência.

Assim como o ensaio coletivo, o ensaio geral recruta todos os envolvidos na apresentação do espetáculo, com a diferença de que não só a sequência do espetáculo deve ser seguida à risca, como também corresponde ao momento onde serão feitos as provas de figurino, cenário e arranjos dos grupos no palco (orquestra, coral, atores, etc.). Em todas as noites de espetáculo vimos os grupos fazerem as suas passagens de palco no ensaio geral. Com mais ou menos rigor, todos os integrantes se colocaram no palco antes de as cortinas abrirem para se situarem no espaço. Iremos discutir em profundidade sobre os ensaios gerais no capítulo seguinte, após finalmente apresentar as formas de compreensão sobre o fazer folclore na edição deste ano do Festival.

6. SOBRE OS USOS DO FOLCLORE NO 52º FESTIVAL FOLCLÓRICO E DE ETNIAS DO PARANÁ

Uma das primeiras questões que tentamos abordar no período de pesquisa de campo foi como os integrantes compreendem o que é fazer folclore, para depois discutir as formas como os grupos constroem os seus repertórios com base nessa compreensão. Porém, conforme nos aproximamos das rotinas dos diferentes grupos folclóricos, percebemos que a noção de folclore era dependente da situação na qual ela era colocada em cena. Já vimos como a ideia de um coletivo que se identifica através da mesma prática, neste caso a dança folclórica, constrói redes de interdependência entre os seus agentes, na medida em que encontramos pontos de convergência destes grupos em algumas situações em campo. Porém, ainda precisamos discutir o que estes indivíduos entendem o que é “fazer folclore” dentro do contexto do Festival na edição de 2013.

Desta forma, buscaremos compreender como se deu esta relação dos integrantes dos grupos folclóricos com a prática da dança. Para isto, ao invés de perguntar sobre o que faziam, mudamos o foco da questão para tentar perceber como estes integrantes se sentiam participantes dos grupos folclóricos. Em outras palavras, como os membros destes grupos folclóricos se identificavam com os seus pares a partir das práticas que estabeleciam nas rotinas dos seus grupos. Percebemos enfim, que desta associação desmembraram-se três formas de relacionamento entre os integrantes e os seus grupos: a primeira delas se justificou essencialmente pela prática da dança folclórica, na medida em que os integrantes dos grupos folclóricos são chamados de bailarinos ou dançarinos do folclore. Essa perspectiva reduzia o universo da prática dentro destes grupos, enfatizando os aspectos da performance sobre uma ideia mais ampla do “fazer folclore”; Por sua vez, a segunda categoria foi a mais comum dentre os grupos folclóricos. Nesta surgia a referência do integrante enquanto folclorista, aquele que participa das rotinas do grupo folclórico se apropriando deste universo étnico a fim de representá-lo para um determinado público em diferentes situações; a terceira forma - menos frequente - dizia respeito ao envolvimento dos integrantes com a associação de mutua ajuda como um todo, neste caso, o integrante era considerado um sócio ou associado da instituição, enquadrado dentro de um segmento específico, orientado pela prática do folclore.

A partir destas definições, buscamos compreender o que esses agentes “produziam” em seus núcleos de atividade. Eis que surgiu a primeira definição concreta do que estava sendo entendido por “fazer folclore” no contexto do Festival. Conforme já indicamos no

capítulo anterior, no dia 23 de março de 2013 (período dos primeiros contatos com os diretores dos grupos folclóricos), o coordenador do grupo Original Einigkeit Tanzgruppe asseverou que, *“É bem provável que você vá assistir mais a organização e realização de um espetáculo de dança, do que o folclore propriamente falando!”*. Esta indicação nos permitiu reavaliar as questões a serem tratadas, procurando matizar a nossa análise por meio do duplo movimento, das diferentes formas de se fazer folclore pelos grupos folclóricos, e, por outro lado, do que estaria em jogo quando essa produção era realizada especificamente para o Festival, no palco do Teatro Guaíra. Percebemos enfim que, dependendo do grupo, existiam diferenças sobre as formas de manifestação da “Cultura do seu povo”, sendo que a própria noção de folclore era tributária do local onde ela está sendo apresentada para o público.

Conforme vimos, existia uma discussão sobre o lugar do folclore no contexto do Festival. No caso específico do grupo português Alma Lusa, por exemplo, apesar de justificarem a sua ausência também por problemas financeiros, não deixaram de assinalar a crítica ao modelo de evento que estava sendo proposta pela Aintepar, sendo que o grupo se colocou de fora da participação do Festival neste ano. Essa atitude gerou reflexões acerca de como os grupos folclóricos compreendem o que fazem, e que essa organização varia de grupo para grupo.

Sobre isso, organizamos as dinâmicas relativas às formas de apropriação do significativo folclore a partir de duas orientações: a primeira está mais próxima da noção usual de folclore – utilizada nos mesmos termos com os quais discutimos na introdução desta segunda parte do trabalho – sendo acionada através de dispositivos ligados ao resgate de uma tradição ancestral, e representada no palco da maneira mais fiel possível pelos integrantes dos grupos folclóricos; Já a segunda perspectiva se aproxima das características identitárias dos grupos em questão, associando alguns elementos universais com algumas inovações sugeridas pelos próprios grupos folclóricos. Neste sentido, apesar da presença de alguns elementos permanentes – sejam a cor de um traje, os arranjos musicais, passos coreográficos (chamados pelos grupos de “passos básicos”) – que são encenados a partir de um enredo estabelecido *a priori*, a partir daí o coreógrafo ou coordenador artístico tem liberdade para construir a cena da melhor forma possível com o volume de dançarinos que dispõe, bem como dos recursos escolhidos pelo grupo para a organização do seu espetáculo.

Certamente não podemos existir uma única regra para os grupos, visto que mesmo os grupos de ordem mais eclética ainda assim respeitam alguns dos critérios descritos acima, o que sugere uma característica comum aos seus parceiros no Festival. Por outro lado, existem

situações que nos indicam a escolha por uma das duas estratégias citadas, na medida em que a construção do repertório é tributária de diferentes ferramentas de análise, acionadas por meio de “critérios de autenticidade”.

O estabelecimento de “critérios de autenticidade” deve ser discutido de início, pois apesar de se tratar de um dispositivo de organização para a Aintepar - na medida em que permite que esta entidade tenha domínio sobre as formas de caracterização dos grupos folclóricos, através da avaliação da dança destes grupos através da insígnia “folclore”-, ainda assim não podemos deixar de perceber como este dispositivo é acionado de forma frouxa, na medida em que estes critérios têm o efeito simultâneo de mediadores e mediados pelos grupos folclóricos, por meio de um debate de ideias. Em outras palavras, os grupos defendem individualmente os seus critérios de produção de repertórios, sendo que em última instância o argumento se encerra a partir do momento em que o grupo folclórico se registra institucionalmente como sociedade civil de cunho étnico. Veremos como ocorreu este debate nas duas situações envolvendo os processos de integração dos grupos mais recentes na Aintepar (respectivamente os grupos *Raices de Bolivia* e *Masbha*).

Ao final deste capítulo iremos descrever as etapas do processo de execução do Festival, desde a chegada do público, os preparativos para as noites de espetáculo, encerrando com um retorno ao relato de campo, quando experienciamos uma situação imponderável no final do evento. Estas etapas distintas e complementares nos apresentam os elementos que configuraram o evento a partir dos elementos discutidos anteriormente, dando o tom do Festival para a sua edição no ano de 2013.

6.1 ESTRATÉGIAS DE APROPRIAÇÃO DO FOLCLORE PELOS GRUPOS FOLCLÓRICOS

É sintomático o próprio fato de que poucos têm sido os estudos produzidos com a intenção de pensá-la como um problema. Ao contrário, são muitos os que a tomam como um dado existencial ou histórico

José Reginaldo Gonçalves

Precisamos tomar consciência de que, apesar de se tratar de uma concepção nativa, segundo as indicações de Gonçalves (1998, p.264), é necessário discutir os limites da definição de autenticidade na antropologia, para podermos compreender em que medida este conceito operou em nossa experiência de campo.

De maneira geral, independente do uso a que seja aplicado, a noção de autenticidade é compreendida pelos seus comentadores como um conceito que deve ser precedido de alguma forma por um levantamento sobre a vida social daquilo que está sendo discutido como autêntico, sejam objetos, sejam as práticas. Segundo Appadurai, “temos que seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias” (2008, p. 17).

Na perspectiva pós-moderna, a autenticidade é uma construção social que está contaminada com a questão das identidades políticas e sociais. “Não há como definir o ponto de inflexão onde o autêntico se transforma em inautêntico, onde o puro passa a ser impuro pela contaminação com o outro e por interesses provenientes das mais diversas áreas.” (BARRETO, 2008, p.5) Sendo que uma forma de superar esta dificuldade de definição, que eventualmente é utilizada pelos agentes culturais, consiste na criação de espaços que procuram demonstrar de maneira autêntica como era uma determinada manifestação cultural. Contudo, isso implicava na criação de critérios de autenticidade, os quais consistiam em critérios avaliativos produzidos pelo próprio grupo. Segundo Theodossopoulos, um estudo da autenticidade como um processo necessita de um envolvimento com estes critérios (2013, p.356)

Enfim, como podemos observar acima, devido à grande variedade de significados que podem ser atribuídos à autenticidade, visto que se trata de um conceito construído a partir da negociação dos seus critérios, Van de Port, conclui que uma definição universal de autenticidade é "uma missão impossível" (2004, p.6)

Portanto, quando mencionei acima sobre “critérios de autenticidade”, estava sugerindo que este termo é derivado das discussões que observei em campo durante o processo de organização do Festival neste ano. Contudo, precisamos esclarecer que a própria noção de folclore para os grupos é tributária destes critérios, na medida em que todos os grupos, sem exceção, evocaram uma série de elementos presentes em seus repertórios e nas rotinas que desenvolvem, para definir aquilo que estava sendo produzido como folclore.

Desta forma, “fazer folclore”, além da participação dos grupos em diferentes dinâmicas sociais complementares, como vimos no capítulo anterior, pode estar ligado às diferentes formas de apropriação de um conteúdo que é organizado de forma criativa pelos grupos, de acordo com os critérios com os quais creem estabelecer uma relação de autenticidade com o produto que se propõem a pôr no palco. Percebemos como os grupos se

apropriam do folclore através da manifestação destes “critérios de autenticidade”, quando os questionamos sobre o que fazem e como fazem.

6.1.1 Dos Schreiben ao Google: Critérios para a produção do repertório pelos grupos folclóricos

Desde as reuniões da Aintepar até o período dos primeiros contatos com os grupos folclóricos, lidamos com a discussão sobre o que é fazer folclore entre os diferentes grupos envolvidos. Em meados da década de 1990, o Festival se deparava com um movimento de cisão entre os diferentes grupos folclóricos, dividindo assim a representação destes a dois grupos de cada etnia no evento nos anos seguintes. Além do aspecto político, já mencionado no final do capítulo três como um dos argumentos que levaram a cisão destes grupos, existia também um aspecto que podemos chamar de “conceitual”, na medida em que os seus dirigentes começavam a questionar os critérios que estabeleciam para configurar as suas produções enquanto folclore. Vejamos alguns exemplos.

No período que compreendeu as primeiras visitas, buscamos agendar os nossos encontros com grupos representantes das mesmas etnias a fim de perceber alguma variação, seja na sua forma de organização de ensaio, ou na forma como interpretam o fazer folclore a partir das práticas que estabeleciam nas suas rotinas. Em uma destas situações, nos dias 23 e 24 de março, tive a oportunidade de assistir aos ensaios dos grupos *Original Einigkeit Tanzgruppe* e *Alte Heimat*, respectivamente. Lá tivemos um primeiro indício sobre os desacordos sobre as formas de fazer folclore entre os envolvidos no FeFEPR. Conforme já apresentamos nas páginas anteriores, segundo o coordenador do primeiro grupo, “*É bem provável que você vá assistir mais a organização e realização de um espetáculo de dança, do que o folclore propriamente falando!*” (Marcelo, grupo folclórico Original Tanzgruppe, 23 de março de 2013)

De acordo com o que nos disse, Marcelo sugeria a existência de diferentes formas de apropriação do folclore no seu grupo. Aquela voltada aos espetáculos - no seu caso, especificamente falando do Festival -, e de outro lado, daquelas manifestações mais espontâneas, voltadas para as festas ligadas a sua etnia.

A dança que a gente faz nas festas, tipo nas Oktoberfest, estão dentro do contexto. Ali a gente pode dizer que está acontecendo o folclore do jeito que se propõe a tradição alemã, e todo mundo não só sabe o que fazer, como faz de maneira idêntica [...] o Festival já é uma apresentação grande do grupo, e claro que todo mundo espera porque é bacana apresentar pra um público grande num teatro. Mas é showzão mesmo, parece que tira uma característica de tradição, fora que a gente também dá uma floreada pra ganhar público. Esse ano, por exemplo, a gente vai fazer um vídeo de apresentação de cada dança. Os vídeos foram filmados no bar do alemão¹⁴⁶ [...] Mas, pra você ter uma ideia do que eu tô falando, lá no [bar do] alemão a gente fazia a coreografia com a equipe de filmagem, e depois sentava na mesa pra beber cerveja. Até o final das gravações a gente já tava trançando as pernas pra conseguir ficar em pé. Dá pra entender a diferença daquilo pro palco? (idem)



Figura 25: Fachada do Bar do alemão, no Largo da Ordem de Curitiba (Fonte: http://www.bardoalemaocuritiba.com.br/?page_id=14 – acesso em 06 de julho de 2014)

Conforme podemos observar, existia uma questão ligada à perda de identidade do folclore pela mudança do lugar, das festas para o palco. Apesar desse argumento ser em certa medida compartilhado por outros integrantes de grupos folclóricos, sobretudo pelo caráter espontâneo da sua manifestação, que se perde quando acontecem as apresentações no palco - como ainda veremos no transcorrer destes discursos, e efetivamente no palco quando discutirmos sobre a noite de encerramento do Festival, ainda assim, o argumento em defesa destes critérios quando observamos os membros dos grupos folclóricos germânicos se tornava mais forte, em razão de um elemento específico ao seu registro e preservação. Segundo Marcelo

¹⁴⁶ O Schwarzwald Bar do Alemão é uma instituição localizada no Largo da Ordem, na região do Centro Cívico da cidade de Curitiba. É um ponto turístico da cidade, referência da cultura alemã.

O folclore alemão, especificamente falando, é muito rigoroso com a coisa da originalidade, daí vem o nome do nosso grupo (Original) [...] a gente rompeu com o Alte Heimat porque a gente acredita que a forma de tratar o folclore deve respeitar os critérios estabelecidos pelas nossas referências. Os Schreiben¹⁴⁷ descrevem toda a tradição alemã, e nós temos que ser o mais fiel possível aos escritos. (idem)

Antes de entrar no mérito dos argumentos que levaram a cisão entre os dois grupos, vejamos de que se trata a ideia do *Schreiben*, e de que maneira ele determina o que é folclore para os grupos germânicos. O nosso contraponto neste diálogo, é o coordenador artístico do grupo *Alte Heimat*, que nos apresenta a forma de apropriação do folclore através da leitura do *Schreiben*.

Qualquer coisa com menos de cem anos não dá pra gente dizer que é folclore... Eu me lembro de estar na Alemanha quando descobriram um baú dentro de uma casa, e dentro do baú eles tinham encontrado um Schreiben, que é uma compilação de textos e anotações, com partituras e esquemas de figurinos, além das pautas da dança – número de compassos para cada movimento, quantos pares dançam, etc... Os alemães têm a característica de serem extremamente organizados, nós pretendemos passar um pouco disso com o nosso grupo. (Edras, Grupo Alte Heimat, dia 13 de julho de 2013)

Logo, conforme podemos observar acima, os *Schreiben* compreendem um conjunto de documentos destinados especificamente ao registro da cultura alemã, sendo organizados e regulados por uma instituição cujo nome é representado pela sigla *DeGEval* (*Gesellschaft für Evaluation* – ou “Sociedade para Avaliação”, em tradução literal do alemão). Segundo Edras, o DeGEval é um instituto destinado ao diálogo entre diferentes setores profissionais, que se reúnem em diversos espaços para a prática da avaliação de diferentes materiais, a partir de um trabalho minucioso de investigação e análise de documentos relativos a diferentes setores da sociedade germânica (educação, administração, economia e da política).

Eles têm a sede em uma universidade da Alemanha [Johannes Gutenberg University Mainz (JGU)], mas se distribuem por vários países, com sedes locais. Aqui no Brasil a gente tem uma em Blumenau/SC. Lá acontecem vários cursos de formação, dentre eles, os ligados ao folclore. Aí a gente manda um coordenador do grupo pra fazer os cursos de reciclagem, e ele volta pro grupo e passa as novidades pra gente. Desde coreografias novas, até a correção na leitura de algum Schreiben. Como o DeGEval é uma instituição que promove o diálogo entre diferentes segmentos profissionais, eles tão constantemente revendo aquilo que eles inventariam. Daí que vem o rigor com os grupos folclóricos, porque tem muita gente pensando sobre o folclore, aí pega mal fazer errado. (idem)

¹⁴⁷ Em tradução literal da língua alemã, significa “escritos”.

Como podemos perceber, ambos os grupos utilizam a mesma referência para definir a sua prática enquanto folclore. A referência ao DeGEval e aos *Schreiben* estão presentes nos discursos dos dois grupos, sendo que cada um tem o seu coordenador presente nas reuniões de formação do DeGEval, nos períodos relativos aos encontros na cidade de Blumenau. Porém, mesmo com o rigor de uma instituição especificamente voltada para a avaliação dos documentos relativos às suas práticas com o folclore, ainda assim, por divergências nas formas de compreender os *Schreiben*, houve uma cisão dos dois grupos em questão. Sobre esta divisão, a opinião do coordenador do segundo grupo sobre o primeiro divergia, no sentido de que o que estava sendo questionado não era a autenticidade dos grupos, mas a forma de organização do espaço cênico quando estes se apresentavam no palco.

Assim, no caso desta divergência de opiniões neste debate de ideias, nos cabe observar as posições dos dois grupos sobre o fazer folclore no contexto do Festival. Se por um lado, Marcelo nos indicava uma quebra de protocolo por parte do grupo do qual o seu havia cindido, pelo fato de que eles não estariam sendo fieis ao “original” dos *Schreiben*, Edras, por outro lado, apresentava uma outra leitura do fenômeno quando o folclore se colocava em cena pelo seu grupo.

É certo que os Schreiben são absolutamente específicos quanto aos mínimos detalhes das danças germânicas. Eles descrevem desde o material com o qual devem ser feitos os trajes, os compassos musicais das músicas, o número de integrantes para cada coreografia, e se a gente começa a dança com o pé esquerdo ou direito [...] O que a gente faz no Guaíra é ampliar o quadro pra dar conta do espaço. Por exemplo, se uma dança é executada com quatro pares, a gente coloca quatro grupos de quatro pares, para ocupar o palco e dar volume, senão não faria sentido usar toda a extensão do palco, a gente que dançasse na boca de cena só [...] Tem danças que a gente tem um pouco mais de liberdade, no sentido que a gente pode colocar dos quatro pares, oito ou dez pares. Isso pode, porque a coreografia é a mesma, não tem prejuízo porque a única mudança é o número de integrantes em cena. (idem)

Como já era de se imaginar, as apresentações destes dois grupos tiveram encontros de coreografias das mesmas regiões, sendo que a execução do seu repertório era realizado seguindo as determinações dos *Schreiben*, como foi salientado pelos coordenadores dos dois grupos em questão. Porém, mesmo com o rigor de um documento organizado especificamente para este fim, podemos perceber estratégias de inovação por parte dos dois grupos, na tentativa de promover uma transformação daquele repertório, adaptando-o para o palco do teatro. Assim, se o grupo *Original Einigkeit Tanzgruppe* utilizou do recurso audiovisual para fazer uma apresentação do repertório através do vídeo produzido no Bar do Alemão, o grupo

Alte Heimat, por sua vez, procurou desenhar diferentes arranjos no seu grupo para ganhar mais dinâmica dentro de um palco tão grande quanto o do Teatro Guaíra - Porém, sem perder de vista os critérios estabelecidos em seus instrumentos de regulação.

É certo que as formas de apropriação deste repertório entre os dois grupos não estão informadas pelo consenso, sendo que ainda hoje, mais de vinte anos após a sua divisão, ainda há uma rivalidade implícita nos dois grupos, que é mediada pelo respeito mútuo. Segundo Vinicius, integrante do grupo *Alte Heimat*, “*Já entendemos que são formas diferentes de fazer a mesma coisa, é bacana ter mais de um representante das tradições alemãs no Festival. Hoje em dia essa briga já não existe mais, a gente se respeita. Mas, claro, desde que cada um cuidando do seu trabalho*” (Entrevista realizada no dia 13 de julho de 2013)

Se os *Schreiben* sugerem uma forma de apropriação do folclore que é dependente de um elemento anterior que o legitime, isso também pode ser observado nos demais grupos folclóricos. Contudo, precisamos salientar que o caso do folclore germânico é uma situação extrema dentro do contexto do Festival, na medida em que nenhum outro grupo dispõe de um critério de autenticidade que dependa de uma instituição exclusivamente formada para avaliar a originalidade daquilo que deve ser produzido pelo grupo folclórico. Por outro lado, vemos que mesmo o rigor dos *Schreiben* é passível de manobras quando os grupos folclóricos alemães se colocaram no palco. Isso se tornou claro quando assistimos às suas apresentações nos dias 6 e 13 de julho, pelo fato de que a tradição informada pelos *Schreiben* conquistou o espaço do palco do Teatro Guaíra, adaptado pelos coordenadores para ser apresentado para o grande público – na forma de filme, no caso do grupo *Original Einigkeit Tanzgruppe*, ou nos arranjos do grupo *Alte Heimat*, para que pudesse executar as coreografias escritas com um volume de integrantes suficiente para ocupar toda a extensão do palco.

Muito próximo do caso dos grupos alemães, podemos assinalar algumas características que se aproximam do rigor descrito pelos *Schreiben* quando observamos os preparativos para a apresentação de um dos segmentos do departamento cultural da associação *Nikkei*, especificamente na prática do *Odori*. Segundo Thais, integrante do grupo de *Odori*, no dia da sua apresentação ela nos descreveu as rotinas do grupo,

O Odori é a dança tradicional do Japão, ela tem a sua origem milenar e é executada da mesma forma durante muito tempo. Quando a gente ensaia na Nikkei, que é sempre aos sábados à tarde, as ObaaSan [forma usual de chamar senhoras de idade] nos ensinam o que elas sabem [...] o Odori é uma dança muito difícil, porque você tem que lidar com diferentes posições de equilíbrio, e tudo é muito específico: desde a forma que a gente segura o leque, até com qual dedo a gente segura o quimono. O esforço de coxofemoral [grupo muscular responsável pela flexão de coxas] é absurdo,

porque tudo é muito lento [...] A coisa fica um pouco mais difícil porque, além disso, a gente precisa entender o que elas falam em japonês, e eu sou a única que não fala japonês [...] Quando a gente tá se preparando para as apresentações nos Matsuri [grandes festas conhecidas no Japão que se popularizaram também no Brasil], que hoje em dia estão super populares em Curitiba, a coisa é mais descontraída, e o objetivo é mais arrecadar dinheiro nas barraquinhas de comida, daí a gente apresenta mais como um entretenimento da festa. No Guaíra, que apesar de ser uma apresentação relativamente pequena da Nikkei, em matéria de custos, eles são mais exigentes. Aí eles chamam uma coreógrafa direto do Japão pra ajudar na montagem do repertório [...] Aí no dia do espetáculo, vem um grupo de maquiadoras de São Paulo pra fazer a nossa maquiagem, que em cada ano precisa de alguma variação, por causa da relação que eles têm com o calendário. Aí sempre muda um traço na sobrancelha, ou no tom de rosa que vai na bochecha. O cabelo é um desespero, cada dança tem uma peruca diferente [...] A única coisa que eu acho chata mesmo, foi que, como eu me casei no ano retrasado, a partir de então eu só posso fazer danças de casada. E no grupo das casadas eu sou, tipo, uns quarenta anos mais nova do que a Obaasanzinha mais jovem, daí eu fico super deslocada. Sorte minha que este ano a Hanai também tá dançando comigo, e ela tem a minha idade, EEEEE!. (Thais Fujita, entrevista realizada no dia 8 de julho de 2013)



Figura 26: A esquerda, Thais e sua colega de *Odori*, em uma das apresentações no *Haru Matsuri* (Festival da primavera), em Curitiba em meados de 2012. A direita, apresentação do grupo de *Odori* no Festival em 2013 (Fonte: Facebook¹⁴⁸. Autora: Juliana Saccheli)

Como podemos perceber, o *Odori*, por se tratar de uma tradição milenar, é tratado com um cuidado especial quando apresentado no Festival. Isso implica no movimento de uma série de pessoas, especialistas nesta prática, cujo papel na associação é o de ser o mais fiel à tradição, desde a montagem da coreografia, até os preparativos das dançarinas (do quimono à maquiagem).

¹⁴⁸ <https://www.facebook.com/ThisTica/photos>, e <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10200177566353212&set=oa.480125905409710&type=3&theater> Acesso em 7 de julho de 2014.

Já nos eventos ligados às comemorações da associação, inscritos no calendário pelas mudanças de estação, o comportamento do grupo se torna mais descontraído, na medida em que a prática do *Odori* nestes espaços desempenha um papel de divulgação da cultura. Em nossa conversa, Thais nos esclareceu que a falta de rigor nos preparativos do *Odori* em eventos ligados ao *Matsuri* vem em função dos altos custos em contratar os especialistas em todos os eventos. Por outro lado, ressaltou a falta de interesse das participantes em dispendir um tempo tão grande nos preparativos para as apresentações dentro de um ambiente tão pouco formal, “*aí a gente perde muito da festa, porque demora muito pra fazer a maquiagem, e depois a gente tem que devolver tudo pras Obaasan e desfazer a nossa maquiagem, e por roupa casual. Não vale a pena! No Guaíra é uma coisa mais solene, daí faz sentido o virtuosismo do espetáculo*” (*idem*).

Na linha média entre esta perspectiva rigorosa do folclore construído a partir de uma referência anterior - dos *Schreiben*, por parte dos grupos germânicos, ou dos especialistas, como vimos no caso do *Odori*-, podemos indicar os grupos que se espelham nas produções vindas das terras de onde nasceram o folclore que representam. Os grupos eslavos são maioria neste aspecto, na medida em que apreendem estes elementos universais a partir de grupos anteriores, que servem como inspiração e modelo para as suas apresentações. Segundo um dos integrantes do grupo *Wisła*,

Até pouco tempo atrás, boa parte do nosso repertório era do Mazowsze ou do Śląsk. Claro que a gente tinha o nosso repertório, mas eles são os grupos nacionais da Polônia, não tem como competir com aquilo: a orquestra, o coral, os bailarinos, tudo é perfeito. Já hoje em dia, a gente aprendeu a fazer folclore por conta. Tivemos o Gustavo que dançou no Mazowsze, o Sandro foi do Śląsk. Já o Rafael e o Lori fizeram o curso de folclore na Polônia, e dançaram no Sowianki (da universidade de Cracóvia). Todos já voltaram pra dar aula pra gente, sendo que o Lori voltou pra cá de vez, e agora tá coordenando a gente. Foi daí que o grupo começou a criar a própria cara [...] Pra gente fazer o nosso repertório, em primeiro lugar, a gente sabe que toda coreografia tem o seu passo básico, então a gente sabe o que se dança só pelo movimento das pernas ou algum gesto de braço, se é com a mão fechada ou aberta na cintura, se faz passo lateral com ponta de pé ou com o calcanhar. A música também vem de algum CD, que tem de monte na Polônia pra vender, aí a gente monta a coreografia com base na região, faz os figurinos e tira o arranjo pra ser feito pela orquestra no Guaíra. (Digiórgines, em entrevista no dia 2 de julho de 2013)

Durante o período em que o grupo *Wisła* dava prioridade aos repertórios produzidos por seus grupos de referência, ficava muito clara a divisão das modalidades pelo nível de dificuldade das coreografias. Enquanto o grupo *Mazowsze* consistia em um grupo nacional da

dança folclórica polonesa, o *Śląsk* por sua vez, era uma Companhia de Balé que apresentava dentre as suas modalidades de apresentação, a dança folclórica. Em matéria de técnica de dança, a segunda era relativamente superior a primeira, por outro lado, a primeira era mais aceita pelo *Wisła* por ter um repertório mais próximo daquilo que entendiam como folclore.

Já hoje, em virtude das constantes visitas de ex-integrantes com alguma experiência nos grupos folclóricos nacionais da Polônia, o grupo está em processo de mudança de estrutura de apresentações, na medida em que vem aumentando progressivamente o repertório próprio do grupo. Com base nas referências da região, dos arranjos musicais e da construção da coreografia pelo coordenador artístico do grupo, aos poucos o grupo vem construindo “a sua cara”. Segundo “L.S.”, no primeiro compromisso do grupo, em 14 de fevereiro de 2013, assinalava a mudança, “*Hoje em dia a gente pode dizer que tá produzindo cultura. Tudo que a gente apresentou pro governador hoje é nosso, e eles já viram o nosso trabalho lá na Polônia em 2011 [...] O Rafael trouxe o Spisz, o Lori veio com o Chelm e o Krakowiak do Leste, o Sandro ensinou a gente a dançar com a energia do Śląsk, mas com a cara do Wisła.*” (“L.S.”, dia 14 de fevereiro de 2013)

Desde o final da década de 1980, o grupo folclórico *Wisła* não conseguia mandar seus integrantes para o Festival nacional de dança folclórica polonesa, situado na província de *Rzeczów*. O grupo *Junak*, por sua vez, esteve no país a última vez no início da década de 1990. Nos anos de 2008 e 2011, porém, ambos os grupos estiveram presentes no Festival de *Rzeczów*, concorrendo para realizarem as melhores apresentações no evento, durante quinze dias, em diferentes cidades da província¹⁴⁹.

Segundo os integrantes dos dois grupos, além da experiência com o turismo que este evento oferecia aos seus participantes, havia também a possibilidade de colocar a sua forma de fazer folclore à prova, pelo fato de que ele seria observado pelo próprio povo que estava sendo representado pelo grupo além mar. Segundo os relatos dos nossos interlocutores, ambos os grupos foram muito aplaudidos pelo público, sendo que também foram alvo das mídias locais, elogiando as suas apresentações pela originalidade, mesmo se tratando de um grupo tão distante do país. Porém, o grupo *Junak* recebeu destaque nas mídias, seguindo até a etapa final do evento. Enquanto isso, os integrantes do *Wisła* planejavam alongar o seu período no

¹⁴⁹ O Festival de *Rzeczów* é um evento trienal, no qual se apresentam grupos folclóricos poloneses de todas as regiões do globo. Consiste em um evento competitivo que premia os grupos mais originais no evento. A participação dos dois grupos nas duas edições do evento foram mediadas pela agência de viagem do presidente da Aintepar, Rogério Figueiredo. Porém, uma vez na Polônia, os dois grupos seguiram caminhos distintos no evento.

país, para que pudessem aproveitar da viagem além da experiência com o Festival de *Rzeczów*.

Lourival, que já morou na Polônia durante o período em que escrevia o seu projeto de Doutorado em História, entre 2005 e 2007, acionou os seus contatos no país para garantir um maior tempo de permanência do *Wisła* durante o período relativo ao Festival. De seus contatos, nasceu a amizade com o governador da província de *Rzeczów*, que convidou o grupo para fazer uma série de apresentações pelo país, enquanto se alojavam em diferentes espaços cedidos pelos seus colaboradores. Deste contato inicial, surgiu o convite para o grupo retornar ao país em 2011, sendo que nesta ocasião, o governador havia indicado a possibilidade de vir ao Brasil nos anos seguintes a fim de conhecer o grupo, e doar um conjunto de trajes para ampliar o seu acervo.

Como vimos no início deste capítulo, no dia 14 de fevereiro de 2013, o governador da província veio a Curitiba, onde foi feita uma solenidade para a entrega dos trajes. No dia foi feito um churrasco para comemorar a sua visita, onde o grupo se apresentou com os trajes doados pelo governador em agradecimento ao presente. Sobre este dia, Digiórgines confessou que,

A gente canta tudo bonitinho, até o governador da província de Rzeczów elogiou a qualidade vocal do grupo, quando viu a gente se apresentando aqui. Mas a verdade é que tinha gente que não fazia a menor ideia do que tava cantando. Se duas pessoas falam polonês no grupo é muito, e só porque moraram lá um tempo! (DJ, integrante do grupo Wisła, no dia 03 de julho de 2013)

Apesar de salientar a capacidade do grupo em criar uma identidade própria, como vimos, a presença ou não de especialistas não garantiu a permanência do grupo *Wisła* no Festival, sendo que o *Junak* seguiu até a etapa final do evento. Por outro lado, a rede de sociabilidade criada por Lourival permitiu que o grupo permanecesse mais tempo no país, fazendo aquilo que o grupo havia se proposto: dançar o seu folclore, e conhecer melhor o país. De volta a Curitiba, no ano de 2013, quando do recebimento dos trajes pelo governador da província de *Rzeczów*, o grupo realizara a sua apresentação ao governador em agradecimento ao presente, sendo que foi elogiada pela sua originalidade. Do seu discurso, traduzido pelo coordenador do grupo, no dia 14 de fevereiro, o governador dizia,

Nós ficamos muito surpresos em atravessar o oceano e chegar em um lugar que nos é tão familiar. Dentro deste salão nós identificamos não só as

imagens evocativas do meu país, mas também algumas figuras importantes para a nossa nação: o Papa João Paulo II, um polonês, e até mesmo o memorável Mal. Pilsudski, que dá nome a esta sede. Além disso, fomos presenteados com uma belíssima apresentação de folclore, com um nível de qualidade que, arrisco dizer, não deixa a desejar ao melhor grupo do nosso país, parabéns ao grupo, e obrigado pela surpresa. (Governador da província de Rzeszów, em 14 de fevereiro de 2013)

Quando perguntamos sobre os critérios de autenticidade para os demais grupos folclóricos eslavos, encontramos associações semelhantes ao caso dos grupos poloneses. Luiz, do grupo *Barvinok*, enquanto aguardava a abertura dos portões do teatro para a apresentação do grupo folclórico *Poltava*, no dia 3 de julho, conversou comigo e um grupo de integrantes do *Wisła* sobre estas referências nacionais. Dizia ele que,

A gente também tem as nossas referências nacionais, assim como vocês. Nós montamos algumas das coreografias do Virsky, do Veroyvka, do Kalyna, que são grupos nacionais da Ucrânia. Isso é positivo, porque eles têm que ser uma referência pra nós. Todos os anos nós fazemos um workshop com um integrante desses grupos, e não é coisa só do Barvinok, mas de vários grupos ucranianos, inclusive o Poltava. Geralmente os cursos são organizados pela AJUB – Associação da juventude Ucraniano Brasileira, em diferentes partes do país, e tem o objetivo de capacitar os coreógrafos dos grupos. A partir daí a gente constrói os nossos repertórios autorais. (3 de julho de 2013)

Das referências mais conservadoras sobre o folclore, seja pelos *Schreiben* ou pelos especialistas, encontramos um segundo tipo de especialista, que tem um contato próximo com alguma autoridade no folclore que representa, e se apropria deste conhecimento para repassar ao seu grupo. Agora entraremos em contato com os grupos que desenvolvem os seus repertórios a partir de iniciativas autônomas. Esses grupos constroem seus repertórios com base nos movimentos culturais dos países de origem da sua tradição, realizando um estudo destas manifestações, fruto da leitura e análise próprios dos materiais coletados em diferentes espaços: seja durante viagens de turismo, ou nas pesquisas de internet, via sites de busca. Esse processo de invenção do folclore a partir de processos abertos está mediado por um dispositivo de preservação, acionado pelos seus organizadores por meio da lógica do patrimônio imaterial ou intangível.

Segundo Shaban, presidente do Centro Cultural Boliviano, o repertório do seu grupo é produzido com base na leitura de materiais relativos às festas típicas das diferentes regiões do país.

A Bolívia é um país que respeita muito a cultura produzida pelo povo. E nos últimos anos surgiu um movimento intenso de preservação deste patrimônio. Tanto foi, que hoje nós temos um grande volume de festas que já estão protegidas pela UNESCO, como um patrimônio universal. A gente pega o material nos diferentes veículos de informação – e aí é só ser criativo, porque desde a biblioteca pública até no Youtube a gente acha esses materiais – e constrói as nossas coreografias. A ideia do CCB é divulgar essa cultura nas suas diferentes manifestações, e a gente faz isso com a dança folclórica. (Entrevista realizada no dia 12 de julho de 2013)

A posição dos grupos italianos é similar, pois, segundo todos os seus representantes, o argumento corrente é que o folclore italiano é muito conhecido no Brasil. Além de que, ao contrário do que acontece nos países eslavos – em virtude da presença de grupos profissionais de dança folclórica –, “*todo mundo faz folclore lá!*” (Lícia, dia 29 de junho de 2013), sendo que o seu conteúdo é um “*patrimônio comum a toda humanidade*” (Eduardo, 11 de julho de 2013). Segundo Eduardo, integrante do grupo Ítalo-brasileiro de Santa Felicidade, sobre o folclore,

Folclore se vive, a dança folclórica e representação. Daí o porquê que eu acho que o que os grupos fazem é representação. A gente não vive na Itália, não fala italiano, mas a gente conhece a cultura. Porque a gente viu na novela das oito, porque a gente já viajou pra Europa, porque a nossa avó falava da infância. Enfim, o que resta para os dançarinos é se apropriar deste patrimônio, e da curiosidade de aprender sobre esse país, mostrar isso no palco. (Eduardo. Grupo folclórico Ítalo-brasileiro de Santa Felicidade, 11 de julho de 2013)

No caso do grupo em questão, não se abandona por completo o uso do folclore com aquela ideia de sobrevivência, na medida em que parte do seu repertório é dotado de características universais, “*por exemplo, a gente sabe que na Tarantela a gente faz o passo de tarantela. Por ser dança nacional, o traje tem as cores da bandeira da Itália. Mas isso não nos impede de variar nas alegorias e formações*” (*idem*) Por outro lado, ao contrário do rigor que observamos nos casos anteriores, vemos a fluidificação dos critérios de autenticidade nos grupos italianos, a partir do momento em que percebemos que não existem problemas para a ampliação do seu repertório, sendo que este pode ser construído a partir da leitura de alguma situação ligada a uma referência histórica da região a qual é representada. Outra interlocutora, agora diretora de um dos grupos folclóricos nos disse em entrevista,

Essa dança é nova no nosso espetáculo. Foi mamãe que costurou os trajes [...] nós fizemos uma pesquisa histórica no Google, pegamos algumas referências de imagens e fizemos as fôrmas para as meninas do grupo de acordo com o tamanho delas. Depois a minha mãe pegou o tecido e costurou tudo sozinha ... A coreografia a gente fez usando uma música de um CD que a gente comprou lá na Itália, eles tem muito material para turistas. Aí os passos, a gente pegou de um Festival que aconteceu em uma das cidades, gravamos em vídeo, aprendemos na hora, algumas coisas eu peguei de cabeça, mas tudo teve uma base dos grupos de lá. (Lícia, grupo Anima Dantis, entrevista realizada no dia 29 de junho de 2013)

Sobre a montagem da coreografia, Lícia utilizou um CD que ela comprou na sua última visita a Itália. Na época, seu marido estava trabalhando como linguista em uma universidade da Itália, onde concluiu o curso de doutorado, enquanto Lícia e seus dois filhos se organizavam em atividades de turismo. Dentre estas atividades estavam inclusas as apresentações culturais. Durante um evento público realizado em uma das praças nas imediações de onde estavam hospedados, Lícia assistiu a apresentação de uma coreografia medieval por um grupo local. Foi quando teve a ideia de sugerir para o seu grupo uma produção própria do *Anima Dantis*.

Tive a oportunidade de acompanhar o processo de criação desta coreografia, desde os primeiros passos ensaiados pela coordenadora do grupo, até a prova de trajes no dia do espetáculo no teatro Guaíra. Durante os primeiros ensaios, Lícia explicou que se tratava de uma coreografia a ser realizada somente pelas meninas, e mostrou uma série de imagens retiradas dos sites de busca (sobretudo o *Google imagens*), com referências aos trajes de época. Dessas imagens o grupo selecionou algumas para fazer os testes para os trajes, sendo que a sua mãe ficou encarregada de pegar as medidas das meninas e costurar os tecidos.

Tendo a música do CD e os modelos dos trajes já preparados para a apresentação, Lícia usou alguns elementos presentes na coreografia que assistiu durante a sua visita a Itália, incorporando outros elementos, também levantados por meio de pesquisa na internet. O resultado foi apresentado no palco do Teatro Guaíra com um retorno positivo por parte dos integrantes do grupo.

Outro grupo que mostrou autonomia na criação dos seus repertórios foi o *Wakaba Yosakoi Soran*, da associação *Nikkei*. Como há de se destacar, apesar de se inserir na mesma associação que o *Odori*, que é notavelmente marcado pelo rigor a sua forma original, o *Yosakoi* é uma dança cujo elemento essencial é a inovação. Segundo o coordenador do grupo,

A raiz da tradição é de uma ilha de pescadores na região do norte. Em meados de 1991, um grupo de estudantes do norte foi para o sul do Japão, onde tem um grande Festival chamado Yosakoi matsuri. E eles viram as danças e eles gostaram muito. Aí eles tentaram misturar essa dança do sul, que tem esse apelo mais tradicional, com a dança do norte, que é a dança lá dos pescadores. A partir daí surgiu o Yosakoi [...] O que caracteriza a dança, é ele misturar a dança, que parece dança japonesa, com uma melodia mais contemporânea. Aí tem vários elementos do Odori, a gente usa leque, sombrinha – são instrumentos típicos da dança tradicional (Odori). Aí o bacana é que a gente pode puxar o máximo possível pro tradicional ou o máximo possível pro contemporâneo – do balé até o hip hop. (Raphael, grupo Yosakoi da sociedade Nikkei, 08 de julho de 2013)

Ainda segundo Raphael, o *Yosakoi* é caracterizado pelos movimentos que sugerem a prática da pesca, fruto da manifestação do norte do Japão, que devem estar presentes em todas as coreografias. Além deste detalhe, qualquer inovação não só é permitida, como desejável pelo grupo. “No Japão existem vários concursos de *Yosakoi*, e o critério que eles usam pra avaliar a qualidade do repertório é a inovação dos elementos utilizados em cena” (*idem*). Na edição deste ano do Festival, por exemplo, Raphael organizou uma apresentação especial para o seu grupo, inovando no repertório pela inclusão de um traje composto por um quimono costurado por um tecido de dupla face, além de recursos vindos do próprio *Odori*, como o leque.



Figura 27: Apresentação do grupo de *Yosakoi* no FeFEPR, no dia 8 de julho de 2013.

É curioso observar que dentro da mesma instituição podem existir diferentes formas de compreensão sobre o que é fazer folclore. A associação *Nikkei* é, sem dúvida, o lugar onde este fenômeno se revelou de forma mais intensa e despretensiosa. Tanto o grupo do *Odori* como o próprio *Yosakoi* protegem os argumentos defendidos pelo seu correspondente, pelo

fato de compreenderem que estas manifestações implicam em diferentes concepções sobre o que é “fazer folclore” dentro destas manifestações.

O mesmo pode ser dito da Aintepar. Pois, apesar do rigor aparente na definição do que é folclore, a associação responsável pelo Festival dificilmente contesta os argumentos defendidos pelos grupos folclóricos. Porém, essa situação nem sempre se deu da mesma forma como acontece hoje. Segundo Fabiano, ex-diretor da Aintepar,

Houve um tempo em que a Aintepar tentou ser mais rigorosa nos critérios, e a gente fazia uma reunião pra avaliar a qualidade da produção dos grupos. Então o grupo que era mais autêntico ganhava pontos para a apresentação no ano seguinte. O problema é que isso implicava com que o oposto também fosse verdade. Agora imagina o Wisła avaliando o Junak, o Barvinok avaliando o Poltava, ou um alemão avaliando o outro... eles pegavam no pé até se as meninas tavam usando cílio postiço ou não. Aí a direção da Aintepar viu que as discussões caíam muito rápido pro nível pessoal e acabaram abandonando essa ideia. (Entrevista realizada em 11 de julho de 2013)

Conforme ainda iremos discutir neste capítulo, acompanhamos os processos de integração de dois grupos folclóricos à Aintepar no ano de 2013. Não só a sua forma de fazer folclore foi questionada pela direção da Aintepar, como os argumentos para a sua defesa, nos dois casos, abriu margem para uma discussão bastante polêmica entre os grupos folclóricos: o fato de que existiam escolas de dança dentro das associações responsáveis pelos grupos folclóricos que realizavam as suas apresentações no Festival. Essa arena será melhor descrita quando dermos conta de outra relação importante nos aspectos ligados ao fazer folclore no contexto do Festival. Além de como os integrantes dos grupos folclóricos se apropriam do folclore, como já introduzimos no início deste capítulo, é preciso compreender como estes integrantes se sentem membros destes grupos para que possamos perceber até que ponto as formas de fazer folclore afetam a relação entre os integrantes dos grupos folclóricos no processo de organização do Festival.

6.1.2 Tipos de relação Integrante x Grupo

“Como que você se identifica enquanto um integrante do seu grupo folclórico?” Foi essa a pergunta que fizemos para todos os integrantes com os quais tivemos contato no

período relativo aos preparativos das noites de espetáculo no Teatro Guaíra. Dentre as respostas obtidas, conseguimos classificar os integrantes dos grupos folclóricos em três categorias distintas. Cada uma destas implicou em um tipo de relacionamento com o folclore, o que afetou diretamente na forma como ele era apresentado pelos grupos. Vejamos como estas definições de desenharam em campo.

A primeira categoria com a qual tivemos contato, e uma das quais eu tive a oportunidade de vivenciar durante todo o meu período como integrante de um dos grupos folclóricos do Festival, era a de “dançarino”, ou “bailarino de dança folclórica”. Segundo Digiórgines, integrante do grupo *Wisła*, *“faz sentido a gente se sentir dançarino, porque no final das contas é isso que a gente faz. Eu não falo polonês, nunca estive na Polônia, e não sou descendente de poloneses. Mas você pode perguntar pra qualquer um quem consegue fazer o solo de Oberek ou de Góral, dificilmente alguém vai esquecer de mim.”* (Entrevista concedida no dia 3 de julho de 2013)

Como vimos, fazer parte de um grupo folclórico nem sempre dizia respeito às formas de relacionamento que se estabelecem com a cultura que é representada. No caso de Digiórgines, a questão estava muito mais ligada ao desafio corporal que a dança polonesa lhe oferecia enquanto um dançarino, do que pelo aprendizado de qualquer elemento da cultura polonesa encerrado na forma da dança folclórica. Apesar deste argumento não ser unânime no grupo - principalmente entre os integrantes que escolhem fazer intercâmbio no país de origem do folclore que representam, ainda assim é visível que a grande maioria do grupo interpreta a questão desta forma, principalmente durante as rotinas de ensaio do grupo. Segundo o coordenador do grupo, no final das contas, *“por mais boa vontade que tenha, assiduidade, e espírito comunitário, o Wisła tem que fazer uma boa apresentação, porque o público espera isso. Por isso a gente bate o martelo no final para aqueles que sabem dançar”* (Lourival, dia 29 de junho de 2013)

Podemos encontrar integrantes que se definam enquanto dançarinos nos grupos com um repertório composto por coreografias elaboradas com base em técnicas de dança específicas, como o balé clássico. Dentre todos os interlocutores que se definiam “dançarinos” ou “bailarinos de dança folclórica”, a maioria justificou a escolha pelo seu grupo pelo fato de que as rotinas de ensaio destes davam ênfase às técnicas de dança envolvidas na montagem do seu repertório. E novamente, não podemos deixar de salientar que esta característica foi em grande medida endossada pelos integrantes dos grupos eslavos. Com a exceção do grupo *Poltava* - pelo motivo já citado, de que as suas atividades são divididas por modalidades e

faixas etárias, ao contrário dos níveis entre fácil e difícil-, todos os integrantes dos demais grupos eslavos se definiram como dançarinos.

Além dos grupos eslavos, temos que assinalar a posição do coreógrafo do grupo Ítalo-brasileiro de Santa Felicidade. Pois, segundo nos disse, o seu grupo deveria ser classificado na categoria de dançarinos. Isto pois, *“eu não acho que a gente seja folclorista, porque a gente não faz folclore, a gente representa. E a forma que a gente usa pra representar esse folclore é através da dança. Logo, faz muito mais sentido a gente se definir como dançarino, mais do que folclorista.”* (Eduardo, dia 11 de julho de 2013)

Em contrapartida ao seu comentário, o presidente do mesmo grupo, que este ano também atuou como diretor interino da Aintepar na ausência do seu titular, apresentava uma definição diferente do seu coreógrafo,

Eu entendo o Eduardo e a forma de pensar dele. Mas se a gente pensar no Festival como um todo, todos somos representantes destas etnias. Por mais raso que seja o nosso conhecimento sobre as culturas que estamos representando, ainda assim, quem nos assiste e conhece alguma coisa da cultura, consegue se comunicar com a gente pelo que a gente produz. Mas eu acho que a maior parte do nosso grupo vai na onda da dança mais que do resto. (Rogério Flor, dia 11 de julho de 2013)

Outros grupos que se definem como dançarinos de folclore são o *Yosakoi* e o *Odori*. Conforme já nos disse o coordenador do primeiro, por ser uma tradição que dá um crédito muito alto à inovação, *“é muito fácil pra quem já é da dança se aproximar mais do Yosakoi do que do Odori. A maioria vem pra aprender alguma novidade da dança, mais do que da tradição da pesca, [risos]”* (Raphael, dia 08 de julho de 2013). Já a nossa interlocutora no segundo defendia que, *“é muito difícil definir o que é Odori, porque no Japão ele é interpretado como uma escola de dança/teatro, então eu acho que a gente pende pro lado da dança também.”* (Thais, *idem*)

A segunda categoria, e a mais comum entre os grupos folclóricos, era aquela que classificava os integrantes dos grupos folclóricos como folcloristas. Segundo a sua principal defensora, como já observamos no capítulo 4, o folclorista *“é aquela pessoa que vive o folclore dentro do seu grupo, compartilhando do espaço de ensaio com os seus colegas e construindo um ambiente de solidariedade por meio de um objetivo comum, divulgar a cultura de uma nação através da dança”* (Lícia, *Anima Dantis* dia 12 de julho) Lícia era fruto de um relacionamento que nasceu no folclore. E deste encontro fortuito criou toda a rede de sociabilidade que levou ao encontro com o pai de seus filhos. Assim, o folclore deve ser

entendido como uma atividade familiar que cria um dispositivo de integração que pode ser interpretado como uma família, uma “*família do folclore*” (idem)

Em complemento a sua definição, insistindo no discurso de Rogério Flor, visto que ele era uma das pessoas que defendiam esta segunda classificação no seu grupo, “*tem jeitos diferentes de ser folclorista, tem o mais tradicional, como os alemães, tem o mais glamoroso, como os escravos, e tem o nosso jeito. No final das contas, tudo acaba sendo folclore*” (Rogério Flor, grupo Ítalo-brasileiro, dia 11 de julho de 2013)

Acreditamos ser interessante trazer o discurso dessas duas personalidades neste momento, sobretudo pelo fato de que não só Lícia como Rogério Flor foram as duas pessoas responsáveis pelas reuniões da Aintepar no período de licença do seu diretor, como também foram os responsáveis por manter as premissas da Aintepar durante as reuniões de integração dos grupos folclóricos. Vemos portanto que, apesar de os integrantes dos grupos folclóricos transitarem entre as diferentes formas de categorizar a sua prática pelas relações que estabelecem com os seus grupos, ainda assim, para todos os efeitos, no contexto da Aintepar todos os integrantes dos grupos folclóricos envolvidos na organização do Festival devem ser compreendidos como folcloristas, pois compartilham do objetivo comum de transmitir a “Cultura do seu povo” nos diferentes espaços destinados a sua apresentação.

Uma situação concreta onde a categoria folclorista foi utilizada para um fim muito específico ocorreu quando acompanhávamos os preparativos para a apresentação do grupo *Alte Heimat*. Neste dia, ao conversar com um colaborador do grupo folclórico, este nos sugeriu a seguinte definição,

Ser folclorista é participar do grupo com o coração, não é só saber dançar. Eu não falo a língua natal, não canto e nem danço. Eu só gravo os DVD's pra vender para os integrantes. Mas descobriram uma função pra mim na apresentação desse ano, Eu vou ser o lobo mau na coreografia sobre os contos de fadas. (Daniel, Alte Heimat, dia 6 de julho)

Já vimos outros argumentos em defesa da atitude do integrante frente ao seu grupo, mais do que qualquer relação direta com a cultura que representa no palco. E apesar da aparente abertura dos grupos para a participação de todos os interessados, em algumas situações foi possível observar que as manifestações relativas às práticas da dança nos grupos folclóricos são mais desejáveis aos descendentes do que aos agregados. Desta forma, apesar de no discurso oficial do grupo os integrantes se identificarem através da ideia do folclorista como um apaixonado pelo seu grupo, por vezes percebíamos que este discurso deslizava em detrimento da afinidade, acabando por reforçar um discurso conservador, que levava em conta

a descendência da etnia representada.

No caso do discurso acima, apesar do colaborador do grupo se sentir parte integrante do evento, haviam pessoas dentro do grupo que nos fizeram questão de pôr em xeque a sua participação. Durante o ensaio da coreografia com o lobo mau, uma das integrantes da categoria Master do grupo alemão, confessou que, *“Isso é tudo muito lindo, a dança, a música, isso é cultura viva. Mas eu vou te dizer, pra entender e sentir de verdade tem que ter no sangue!”* (dia 13 de julho de 2013)

No dia seguinte ao da apresentação do grupo alemão, entrevistei um jovem rapaz que participava dos dois grupos no Festival, sendo que um deles havia se apresentado na noite anterior, o grupo da Associação Helenica, Neolea, e naquela noite apresentaria com o *Piccola Itália*. Enquanto conversávamos sobre as diferentes rotinas dos grupos folclóricos, visto que eram representantes de etnias diferentes, ele me explicou que, como era descendente de italianos, se aproximou primeiro do grupo Piccola Itália. Porém, como o coreógrafo do seu grupo era integrante do grupo Grego, ele foi convidado a fazer alguns ensaios com o segundo grupo, sendo que logo veio a fazer parte dos dois.

Após explicar sobre os critérios de escolha de integrantes para a realização das coreografias nos dois grupos, disse que teve dificuldades de adaptação ao segundo, pelo fato de que *“se eles precisarem de alguém pra fazer um solo, e tiverem dois candidatos: um que sabe a coreografia direitinho, que sabe fazer os passos com qualidade e que tem presença de palco; e outro que é descendente, eles vão escolher o descendente!”* (em entrevista realizada no dia 07/07/2013)

Uma última situação onde a descendência era determinante nas relações estabelecidas entre os grupos folclóricos surgiu durante a nossa entrevista ao coordenador do grupo *Yosakoi* da associação *Nikkei*. Segundo nos relatou,

É claro que existem algumas modalidades dentro da Nikkei que dão preferência para os descendentes. Não que seja uma coisa absurda, que você nunca vai conseguir fazer parte daquele grupo, mas você tem que fazer um esforço pra conseguir conquistar o seu espaço. Eu por exemplo, coordeno o Yosakoi, e sou muito bem aceito no grupo. Além disso, participo de algumas coreografias do Odori. Mas se eu quisesse fazer parte do Taiko de Okinawa, por exemplo, aí já ia ser bem mais difícil.

Apesar de vivenciarmos alguns momentos nos quais a descendência sobressaía, sobretudo nas tomadas de decisão sobre algumas escolhas ligadas as formas de apresentação dos grupos folclóricos, em nenhum grupo houve qualquer recusa a participação de qualquer integrante. Porém, conforme temos insistido no transcorrer deste trabalho, é importante

assinalar a variação no comportamento dos grupos, pelo fato de que estas situações diversas permitem discutir sobre os limites das definições levantadas pelos representantes dos grupos folclóricos (sejam os coordenadores, integrantes, ou mesmo a própria direção da Aintepar). Todos os envolvidos constroem os seus próprios dispositivos de identificação, e negociam a sua participação a partir dos elementos que dispõem para se afirmar enquanto integrantes destes grupos.

Por fim, a terceira categoria que observamos em campo consistiu naquela na qual os membros dos grupos folclóricos se identificavam como “Sócios” ou “associados” à instituição que sedia o seu grupo folclórico. Dentre os grupos envolvidos no Festival, apesar de também se definirem como dançarinos, não somente as duas modalidades já expostas acima, como todos os demais segmentos da associação *Nikkei* se enquadravam nesta definição, pelo fato de que todos os membros da associação participam do evento. Segundo Raphael, *“antes de ser dançarino do Yosakoi, eu sou sócio da Nikkei. Não que eu frequente todos os dias os espaços da associação, ou que passe os meus dias na piscina, mas eu participo de todas as atividades relativas a associação, desde os Matsuri, até o Festival.”* (dia 8 de julho de 2013)

De forma parecida, os integrantes do *Raices de Bolívia* assinalavam a sua relação com o Centro Cultural Boliviano antes de se colocarem como folcloristas, sendo que o mesmo ocorria com os integrantes dos grupos folclóricos do Centro Espanhol do Paraná, que também estabeleciam uma relação anterior com a sua associação de mútua ajuda.

Segundo o presidente do primeiro grupo, *“O CCB é uma instituição de fomento à cultura Boliviana, nós participamos de todas as suas atividades, sendo que a nossa participação se concentra no Raices de Bolívia. Isso ajuda a construir um sentimento de unidade pra associação”* (Shaban, dia 12 de julho de 2013). O grupo folclórico nascia dentro da associação como um departamento especificamente destinado ao inventário e à produção de estratégias de preservação e divulgação da tradição boliviana, através do seu folclore. Por ser um grupo relativamente recente no contexto do Festival, e mesmo em relação aos demais grupos da Aintepar, o Raices de Bolívia ainda não havia definido uma posição específica dentro das categorias de relação entre integrantes e o seu grupo. Porém, como já estava em processo final de integração à Aintepar, não houve dificuldade em se apropriar das noções correntes entre os demais grupos com os quais se relacionava na edição daquele ano do evento, sendo que todos os seus integrantes se declaravam sócios do CCB e folcloristas do Raices de Bolívia.

Já quando observamos os argumentos defendidos pelos integrantes do Centro

Espanhol do Paraná, havia um movimento polêmico de questionamento sobre os critérios estabelecidos para definir uma das suas práticas dentro da sua instituição como folclore. Isso se deu em virtude deste grupo se definir pela relação que estabelecia com a sua sede. Em consequência, havia a inclusão de todas as suas categorias de dança como integrantes do segmento folclore. Contudo, como pudemos observar nas reuniões de organização do Festival, houve um movimento de questionamento por parte de alguns grupos, que sugeriram que algumas modalidades de dança apresentadas no Festival eram fruto de trabalho com escolas de dança e não grupos folclóricos. Veremos quais os elementos foram utilizados para definir cada uma destas práticas, para na sequência descrever os processos de integração dos dois grupos folclóricos mais recentes, ainda na edição deste ano do evento.

6.2 GRUPO FOLCLÓRICO NÃO É ESCOLA DE DANÇA: SOBRE OS PROCESSOS DE FILIAÇÃO À AINTEPAR NO ANO DE 2013

Durante os processos de filiação dos grupos que passavam pelo período de experiência no Festival, desde as primeiras reuniões da Aintepar uma discussão recorrente dizia respeito à presença de escolas de dança no contexto do Festival. Segundo Lícia, durante a primeira reunião da Aintepar, no dia 20 de fevereiro, *“Escola de dança tem uma estrutura muito diferente da dos grupos folclóricos, primeiro porque lá se paga mensalidade. Além de que, quando a gente liga pra uma associação, eles dividem as modalidades entre dança e folclore. Isso acontece na Aintepar há tempos, mas até agora a gente não fez nada.”* (Lícia, dia 20 de fevereiro de 2013)

Este ano, a discussão teve início no momento em que a direção apresentava os documentos relativos à prestação de contas do evento no ano anterior. De acordo com o que já assinalamos no início do capítulo 5, alguns grupos solicitaram a não-participação no evento neste ano, dos quais apenas dois destes se manifestaram na primeira reunião (O *Alma Lusa* e o grupo de danças indianas *Natyakshiti*). A partir do levantamento dos argumentos em relação às suas ausências, começaram a surgir alguns questionamentos sobre a presença de escolas de dança no contexto do evento no ano anterior.

Uma das integrantes da reunião criticou a presença destas escolas, assinalando a presença do grupo *Natyakshiti*. Segundo seu relato, *“Não dá pra entender, aquilo não era folclore no palco, aqueles passinhos são de escola de dança. Eu duvido um pouco que haja um estudo adequado sobre a forma de produzir o repertório”* (dia 20 de fevereiro de 2013) O

questionamento desta integrante foi colocado em xeque por outra representante, que se inscreveu para responder ao seu comentário, disse ela que “*não só elas fazem folclore, como eles tem muito cuidado para não inventarem coisas sem critério. Fora que a apresentação do indiano foi linda*” (Blanca, dia 20 de fevereiro de 2013)

O diretor interino da Aintepar então se colocou, defendendo os critérios estabelecidos durante a sua reunião com o atual diretor da associação,

*Essa discussão já tem longa data, conversei com o Rogério Figueiredo, e a gente precisa esclarecer. A partir dos estatutos da Aintepar, em última instância, o grupo folclórico tem direito de se integrar a nossa associação a partir do momento em que eles se registram enquanto associação civil de cunho étnico. Mas, para fins de esclarecimento, cabe a gente registrar que: **Escola de dança** é organizada à parte do grupo folclórico, divide as suas atividades em níveis de ensino (do básico ao profissional), cobra o pagamento de mensalidade, e realiza as suas atividades em horário paralelo ao do grupo folclórico. **Grupo folclórico**, como todos temos que nos esforçar em seguir, é uma atividade coletiva, produzida não só nas salas de ensaio, mas durante todos os eventos relativos ao calendário da sua associação. (Rogério Flor, dia 20 de fevereiro de 2013)*

Essa situação foi largamente discutida durante a reunião, pois os diretores dos grupos folclóricos questionavam o limite das implicações dos estatutos sobre os grupos que integravam a Aintepar. Pois, como vimos, existiam grupos que pediam uma contribuição mensal ou anual para a manutenção da sua sede, já outros se comprometiam em encomendar ou mesmo confeccionar parte de seus figurinos, no caso dos grupos que asseguravam a sua manutenção sem o compromisso com o pagamento de mensalidades.

Contudo, percebemos que a fala do diretor interino da Aintepar veio mais em função de apaziguar os desafios dentro da associação – pois, como vimos, essas situações existiram em diferentes momentos do Festival, ainda que de maneira implícita – do que estabelecer um argumento definitivo para encerrar a questão. Como assinalou, o que deveria ser tomado como referência era o fato de que, para a Aintepar, escola de dança era caracterizada por aquelas instituições que dividem suas categorias em níveis de ensino. Além disso, seria caracterizada pela livre escolha de horários para os ensaios, sendo que o valor de contribuição para cada modalidade seria variável. Já os grupos folclóricos teriam uma grade fechada para as suas atividades, sendo que elas deveriam ser realizadas por todos os seus integrantes.

Ao final da reunião, uma das diretoras presentes questionou em tom baixo para o seu colega ao lado,

O que era a Blanca reclamando de escolas de dança no Festival, se a única

escola que participa da Aintepar é a dela né?! Eles pagam R\$ 80,00 por mês. A gente sabe muito bem quando entra aluna dela pra dançar. Agora ela falando de escola lá? A única escola de dança no Guaíra é a dela, ela não faz folclore. Porque o único folclore que tem no Centro Espanhol é o da Andaluzia. Flamenco não é folclore, é escola de dança. (dia 20 de fevereiro de 2013)

Antevendo este tipo de comentário, e na tentativa de preservar uma das pessoas envolvidas nesta polêmica, o presidente do grupo *Wisla* apresentou os seus argumentos em defesa dos critérios estabelecidos pelos estatutos da Aintepar sobre a presença de escolas de dança no contexto do Festival. *“Quando eu era presidente da Aintepar, muitos grupos se filiaram na Aintepar porque achavam vantajoso ganhar dinheiro, inclusive do Estado. Daí a gente criou regras seriíssimas - inclusive a Blanca enfrentou essas regras pra entrar na Aintepar, eu sei da briga com o pai dela pra cumprir todas as metas e poder participar”* (Elmar, 20 de fevereiro de 2013)

Segundo a fala de Elmar, durante o período em que a Aintepar recebia os subsídios do Estado para a produção do espetáculo, ele sugeria um movimento composto por alguns grupos que estariam interessados nas arrecadações relativas aos grupos folclóricos pelo Festival. Porém, como já discutimos, as formas de arrecadação do evento hoje consistem basicamente em duas receitas: da venda de ingressos, e dos patrocínios. Com raras exceções, a maior parte dos grupos dispense um esforço relativamente grande para conseguir vender todos os seus ingressos. Percebemos isso quando avaliamos o volume de público por noite de espetáculo, assim como os integrantes da própria Aintepar fazem questão de se organizar (Quadro 4).

Apesar de se tratarem de dois momentos distintos do evento, a sua preocupação vinha em um duplo sentido, de preservar os grupos participantes de instituições interessadas nas formas de arrecadação e divulgação dos grupos que ainda existem pelo Festival, e, por outro lado, de manter o caráter do evento pela presença apenas dos grupos folclóricos. Na sua fala, Elmar também defendeu o processo pelo qual a diretora do Centro Espanhol teve que passar para finalmente se afiliar à Aintepar, visto que os critérios estabelecidos pelos estatutos exigiam o registro como sociedade civil de cunho étnico. No caso do grupo espanhol, foi necessário mudar a razão social da sua associação, para se adequar a este requisito. Além disso, havia o desafio de justificar as modalidades do seu grupo diante da Aintepar como dança folclórica, da mesma forma como aconteceu com os grupos que se integraram a associação neste ano.

Conforme já apresentamos, as etapas deste diálogo ocorreram dentro das reuniões da Aintepar, e se relacionavam ao cumprimento de alguns critérios. Em primeiro lugar, um grupo

folclórico que já esteja registrado como sociedade civil de cunho étnico deve ser convidado por um dos seus representantes para dividir a sua noite de espetáculo no Teatro; a partir daí, o grupo passa por um período de experiência de três anos, sendo que a cada ano precisa pagar uma contribuição chamada Joia¹⁵⁰; na terceira etapa, os candidatos são avaliados pelos grupos com os quais fizeram as suas apresentações nos últimos três anos. Os critérios considerados importantes para a Aintepar, segundo Rogério Flor, são: a autonomia na organização do seu espetáculo (e aqui incluem-se as formas de apropriação do folclore do país representado, e a forma de organização deste repertório em cena); o respeito ao tempo determinado para a sua realização; a organização do grupo no palco (técnica de dança, alinhamento, uso de figurinos, qualidade da música, relevância com a etnia que é representada, etc.); e o cumprimento dos compromissos fiscais com a Aintepar e a FTG. (Diário de campo, reunião do dia 24 de julho de 2013)

6.2.1 Sobre as reuniões de integração dos grupos *Masbha* e *Raices de Bolívia*

Desde o ano de 2010, o grupo *Raices de Bolívia* vinha realizando as suas apresentações no FeFEPR como um grupo convidado. No ano de 2013 enfim, o grupo encerraria o período de adaptação, sendo efetivamente integrado à Aintepar como um de seus grupos efetivos. O grupo folclórico Árabe *Masbha*, por sua vez, realizava a sua terceira apresentação no Festival este ano, sendo que ainda precisava contribuir mais esse ano com as taxas da Jóia, bem como participar como convidado de mais algum grupo filiado à Aintepar, para que pudesse enfim se consolidar como mais uma entidade presente no calendário do evento.

Sobre os critérios estabelecidos para a efetivação dos dois grupos no cenário do evento, a direção da Aintepar determinou nas duas reuniões de organização para a edição deste ano do Festival um momento específico para discutir os processos de integração dos grupos avaliados. Todos os dirigentes puderam participar, fazendo perguntas aos coordenadores dos grupos avaliados. Após uma rodada de inscrições para a discussão destes critérios, ao final deste processo foi feita uma apreciação: primeiro por contraste, e segundo (somente em caso de necessidade), por voto aberto, para decidir pela integração dos grupos candidatos às representações pela Aintepar.

¹⁵⁰ Infelizmente não tivemos acesso ao valor que é cobrado pela Joia, mas sabemos que uma das formas de prestação sugeridas pela direção da Aintepar corresponde a uma fração dos ingressos vendidos no Festival durante as suas apresentações

Sobre o primeiro grupo, ainda durante a escolha de datas para o Festival, a diretora do grupo *Anima Dantis* (Lícia) havia sugerido ao coordenador do grupo *Raices de Bolívia* (Edwin), que dividissem noite com um espetáculo conjunto, sendo que poderiam se auxiliar na venda de ingressos, na organização do palco e mesmo na integração dos dois grupos durante a sua apresentação. (Dia 20 de fevereiro de 2013) Ao final desta reunião, os dois grupos marcaram encontros conjuntos para dividir a experiência dos ensaios entre si, a fim de melhor organizar a sua noite de evento durante o período que antecedia o Festival.

Já durante as reuniões de avaliação, em virtude do tempo de presença relativamente longo no evento, foram feitas algumas falas por parte dos representantes dos grupos folclóricos com o qual o *Raices de Bolívia* dividiu noite nos anos anteriores, a fim de avaliar a conduta dos seus integrantes, bem como os encaminhamentos sugeridos pela sua coordenação na organização dos eventos. Segundo o coordenador do CTB Santa Mônica, grupo com o qual o RdB dividiu noite no ano anterior, a coordenação do grupo avaliou positivamente a organização do grupo, ressaltando a dedicação na produção do espetáculo no ano anterior, sendo que não só a organização do grupo na cena foi motivo de elogios, como também a forma de produzir o repertório, pela escolha de uma variedade grande de elementos da cultura Boliviana (Diário de campo, dia 24 de julho de 2013).

Por fim, Rogério Flor, na posição de diretor interino da Aintepar, disse que havia sido orientado pelo diretor da associação para transmitir o retorno favorável por parte da direção da Aintepar. Pelo fato de que, não somente os critérios escolhidos para a montagem das coreografias do grupo, bem como a relação de solidariedade entre o grupo e o Centro Cultural que lhe fazia sede, eram motivos para assegurar a permanência do grupo mesmo fora da Aintepar. (*idem*)

O grupo folclórico Árabe Masbha, da mesma forma como o primeiro, estava em processo final de integração a Aintepar, sendo que realizaria a sua terceira apresentação do Festival ainda naquele ano. Segundo a sua diretora, durante a fala de apresentação das atividades do seu grupo na reunião de encerramento do Festival, no dia 24 de julho,

O Grupo foi fundado em 13 de Setembro de 2009, e é filiado à Igreja Católica Ortodoxa Antioquina São Jorge. Os nossos ensaios são realizados semanalmente no salão paroquial com apoio da comunidade árabe de Curitiba. [...] o mundo Árabe hoje é composto por vinte e dois países, e uma comunidade que chega próximo de trezentos milhões de pessoas. E o que a gente se propõe é colocar um pouco destas tradições no palco [...] Temos dois coreógrafos especialistas nas modalidades de dança que ensaiamos, e o nosso grupo já foi contemplado pelo MEC como ponto de cultura e é

apoiado pela Fundação Cultural de Curitiba [...] Hoje, a gente pode dizer que o nosso grupo conta com a participação tanto de descendentes de árabes, como também de pessoas que simpatizaram com a nossa cultura. (Lucy, dia 24 de julho de 2013)

Durante as reuniões de integração destes dois grupos, o segundo foi questionado por alguns integrantes da Aintepar, pelo fato da proximidade da dança folclórica com a dança do ventre. Essa discussão tomou corpo na última reunião, sobretudo pelo fato de que o grupo *Masbha* estava ausente na primeira reunião da Aintepar - quando a discussão sobre os critérios que definem os grupos folclóricos e escolas de dança havia sido colocado em pauta.

Quando chegaram a discussão sobre os critérios de autenticidade dos grupos em avaliação, uma das integrantes da reunião, representante do grupo folclórico ucraniano, questionou aos representantes do grupo *Masbha* sobre a relação da dança folclórica árabe com a dança do ventre, justificando-se pelo fato de que, *“aqui em Curitiba existe uma centena de escolas de dança do ventre. E nós dedicamos um bom tempo da nossa reunião passada para esclarecer o real propósito do Festival, que é divulgar a cultura dos países representados, através do folclore. Enfim, dança do ventre é folclore?”* (24 de julho de 2013)

Apesar de parecer um tom de provocação, e da questão ter constrangido parte dos presentes, a resposta veio não do *Masbha*, e sim de um dos integrantes do Centro Espanhol, *“eu acho complicado a gente discutir esse tipo de coisa por esses termos, porque senão, a gente vai ter que perguntar se o samba é folclore. E aí?! O flamenco viveu esse problema aqui na Aintepar, acho que já superamos isso por enquanto. Acho que vale mais a pena a gente perguntar sobre as formas de produzir o folclore, quando se trata da dança do Ventre”* (Blanca, dia 24 de julho de 2013)

Sentindo-se confortável pelo comentário anterior, Lucy defendeu que, *“nós temos dança do ventre, porque não tem como falar do mundo árabe sem mostrar a dança do ventre.”* O argumento da diretora do grupo *Masbha* foi defendido também pela coordenadora do grupo folclórico Grego, *“a gente também apresenta coreografias de regiões que receberam a influência do mundo árabe, que se assemelham a dança do ventre, mas estão inseridas em um contexto diferente.”* (Sula, *idem*). Por fim, a diretora do grupo árabe voltou a insistir, *“como eu já disse, o mundo árabe compreende um volume muito grande de povos, e como disse a colega, influenciou muitos países. Claro que o nosso grupo faz dança do ventre, mas nem tudo que se interpreta como dança do ventre é só dança do ventre. Tudo depende do estudo da região que a gente representa.”* Passada a agitação inicial, a conclusão do processo de integração do grupo árabe se deu da mesma forma que o grupo boliviano, sendo que ambos

os grupos foram incorporados a Aintepar ainda no final deste ano.

Até o momento, observamos como se dão as relações entre os grupos com os seus integrantes, através das formas como os diferentes grupos acionam critérios de autenticidade diversos para afirmar as suas produções a partir da insígnia folclore. Apesar dos contrastes, o argumento comum está centrado na ideia de que os grupos organizam os seus repertórios com base em referências que procuram representar alguns elementos da cultura dos países que representam, da maneira mais autêntica possível. Por outro lado, não podemos deixar de notar que mesmo o rigor pela autenticidade não é isento de estratégias de apropriação, na medida em que os grupos folclóricos elaboram formas de apresentar os seus repertórios, trazendo uma identidade própria do seu grupo.

Destas formas de fazer folclore, vimos como os integrantes se sentem partícipes nestas práticas, a partir do momento em que estabelecem uma relação com a prática que realizam no cotidiano dos ensaios dos seus grupos, seja pela ênfase na dança, ou pela relação com a tradição a partir do folclore, até aqueles que além das primeiras se inserem nas práticas das associações de mútua ajuda, participando das suas rotinas não somente nos eventos ligados ao seu grupo, mas em todas as atividades ligadas a etnia que representam.

Na sequência, vimos como os grupos folclóricos dialogaram, especificamente dentro do seu espaço de tomadas de decisão, quando questionaram sobre os critérios que definem o que é grupo folclórico e o que é dança folclórica. Em meio a essas discussões, vimos os processos de integração de novos grupos a Aintepar, na medida em que este é tributário das discussões sobre os critérios de autenticidade e da identidade do grupo, sem se distanciar do foco da associação, que é o folclore.

Por fim, vamos apresentar a última etapa do processo de organização do Festival, que é correspondente a sua execução. Neste item vamos nos aproximar dos elementos envolvidos nos últimos preparativos das apresentações dos grupos folclóricos, dando ênfase as formas como os grupos organizam o espaço cênico e nas formas como os grupos compreendem a apresentação das suas produções no palco do teatro Guaíra.

6.3 EXECUÇÃO: SOBRE AS NOITES DE ESPETÁCULO NO 52º FEFEP

6.3.1 A chegada do público

Como já dissemos no capítulo 4, o FeFEPR recebeu nas treze noites de evento um total de quinze mil trezentos e oito espectadores. Durante o período relativo às apresentações,

procurei dialogar com uma fração deste público, para que fosse possível discutir sobre como se dava a sua relação com o evento, e pelo que esperavam assistir nas noites de espetáculo. Para isso, apliquei um questionário para quatrocentos e vinte e cinco pessoas, respeitando o seu interesse em participar da pesquisa, e buscando a maior variedade de público possível. Em sua maioria, entreguei os questionários em uma prancheta para os grupos de pessoas que aguardavam do lado de fora do teatro.

Acompanhei o público nos portões do Teatro Guaíra no período que antecedeu a abertura para o público entre 18h45min e 19h45min, sendo que em alguns dias permaneci do lado de fora do Teatro até às 20h15min. Neste período, que antecede em uma hora e meia o espetáculo, o público está nas imediações do teatro, ou comprando o ingresso (o que acontece com a minoria, facilmente percebido pelo fraco movimento na bilheteria neste período), ou com o ingresso em mãos e aguardando a abertura dos portões do teatro, o que indica que o acesso do público neste período é assegurado pela relação anterior mantida com integrantes do grupo folclórico que vai se apresentar.

Além disso, em se tratando desta relação entre público e integrantes, foi possível observar uma comunicação muito intensa entre estes no período que compreende às 19h50min e 20h15min. Pois, é neste período que o público que tem relação próxima com os integrantes chega para receber os ingressos das mãos destes. Em praticamente todas as noites, integrantes já trajados se dirigiam à frente do teatro para encontrar parentes, amigos e conhecidos, com o objetivo de entregar, vender ou dar ingressos para o espetáculo. Grandes ou pequenas movimentações, todas existiram, e tiveram um grande retorno por parte da audiência¹⁵¹. Por outro lado, mesmo que o volume de público fosse maior neste segundo período da entrada ao teatro, não é possível generalizar que a divulgação do evento exclusivamente pelo contato com integrantes.

Outro fenômeno presente nas noites em que acompanhamos o público foi a presença de integrantes, ex-integrantes e participantes de grupos folclóricos correspondentes à mesma etnia no Festival. Em grande medida, existe uma relação íntima entre os grupos, quanto à fração do público composto por integrantes ou ex-integrantes da Aintepar. Sendo que, de maneira geral, prevalece o contraste entre integrantes de grupos folclóricos afins (no sentido de que são correspondentes a mesma etnia), apesar de haver integrantes de diferentes grupos folclóricos da Aintepar.

¹⁵¹ Cabe salientar um episódio, onde o cambista desabafou sobre a dificuldade em vender ingressos para o Festival, pela “concorrência injusta que existia com os integrantes de grupos folclóricos trajados” (notas de campo). Contudo, a sua presença foi confirmada em todas as noites do evento.

Pude perceber que a fração de público que pertence a grupos folclóricos revelou um padrão entre espectadores. Isto pois, o Auditório Bento Munhoz da Rocha do Teatro Guaíra (ou o Guairão, como é conhecido), é dividido em três setores principais: Plateia, Primeiro Balcão e Segundo Balcão. Durante os dias de apresentação duas estratégias eram observadas: uma parte do público entrevistado, composta por amigos e familiares dos integrantes, argumentou que a sua chegada ao teatro adiantada era justificada pelo interesse em se conseguir um bom lugar na plateia para assistir ao espetáculo, sendo que aqueles que chegassem depois eram obrigados a encontrar lugar nos níveis mais altos, nos Balcões. Entre os integrantes de grupos folclóricos, o interesse era o oposto. Pois, justamente por se tratar de um plano elevado, era possível observar com melhor riqueza de detalhes as formações de grupo e alegorias das danças folclóricas.

Isso refletiu em certa medida os interesses daquilo que o público vem assistir no Festival¹⁵², sendo que o público em geral se interessou mais em identificar os integrantes no palco, com vistas a prestigiar os seus conhecidos. Já o público composto pelos integrantes de grupos folclóricos, diz se identificar com outras características dos seus conhecidos do que o rosto, conseguindo encontrá-los mesmo em um plano elevado. Porém, seus interesses estão mais voltados a “como o grupo consegue se desenvolver no palco como um todo” (Diário de campo), seja como contemplação, seja como avaliação da qualidade das apresentações (o que ocorre com mais frequência entre integrantes de grupos folclóricos representantes das mesmas etnias).

Ainda sobre a relação entre os espectadores, cabe assinalar uma parcela do público que nunca ter assistido as apresentações do FeFEPR. Contudo, como o público do Festival é composto predominantemente por conhecidos (sejam amigos ou parentes dos integrantes), existe uma parcela deste grupo que, apesar de conhecerem os grupos folclóricos, ainda não tiveram a experiência com estes no contexto do FeFEPR.

Durante a aplicação dos questionários encontrei alguns argumentos que justificavam esta demanda no transcorrer do evento. Um primeiro motivo foi o fato de que essa parcela do público não havia demonstrado interesse em assistir as apresentações “por não precisarem pagar para assistir as apresentações dos grupos folclóricos em eventos abertos ao público” (em festejos étnicos realizados em praças ou bosques); outros afirmaram que “têm interesse em assistir apenas as apresentações do seu grupo de afinidade pela relação com a etnia

¹⁵² Esse contraste de interesses foi percebido, sobretudo na questão final na pesquisa, que indagava o público sobre as suas expectativas com a apresentação de cada uma das noites. O resultado comunicou alguns interesses comuns entre integrantes e ex-integrantes, e do público geral.

representada”; um terceiro grupo disse “não ter conhecimento do Festival até ter sido convidado por algum integrante de grupo folclórico, ou conhecido de integrante”. (Análise de questionários aplicado nas noites do Festival)

Já sobre os veículos de informação disponíveis sobre o FeFEPR, as respostas indicaram ao menos alguma relação com os integrantes de cada grupo, sobretudo na aquisição de ingressos para assistir as noites do Festival. Por outro lado, muitos dos entrevistados apontavam outros veículos de informação (Jornal, Televisão, Internet e *Folder*). Porém, mesmo assim a presença do integrante, seja amigo ou familiar do espectador, é determinante do sucesso de público para os grupos.

Algumas hipóteses ajudam a compreender o fenômeno: em primeiro lugar, como vimos no capítulo 5, na maioria dos grupos os integrantes se comprometem a venderem parte da bilheteria para parentes e conhecidos, arrecadando fundos para o pagamento das taxas do Teatro (aluguel do espaço, iluminação, sonoplastia, equipe), além das despesas do próprio grupo com a sua apresentação (orquestra, cenário, trajes, estúdio, etc...). A colaboração entre integrantes é comprovada pelo levantamento realizado com o público do evento - e mesmo que o *corpus* deste levantamento seja considerado uma fração relativamente pequena do todo do Festival, corresponde ainda assim um registro essencial do seu sucesso.

Por fim, perguntava sobre o que o público esperava assistir naquele espetáculo. Por se tratar de uma questão aberta, ela foi a que teve o menor volume de respostas por parte dos entrevistados. Porém, das respostas que coletei foi possível perceber alguns fatores que influenciaram a participação destas pessoas no evento. Um primeiro grupo falou sobre os aspectos performáticos dos espetáculos, ressaltando a relação do folclore com o Teatro Guaíra enquanto uma casa de espetáculos. Um segundo grupo descreveu o nome da pessoa ou pessoas conhecidas no grupo que se apresentaria no palco naquela noite. Um terceiro grupo, menos frequente, justificou a sua presença pelos elementos ligados à tradição que estava sendo apresentada naquela noite, seja por serem descendentes ou mesmo por se tratarem de curiosos interessados em assistir no palco um espetáculo sobre algumas das culturas presentes na cidade.

6.3.2 As noites de espetáculo

Trataremos de apontar algumas considerações sobre as noites de espetáculo, procurando discutir os elementos envolvidos nos grupos folclóricos para a sua realização no

palco do Teatro Guaíra. Ciente que as rotinas dos grupos são semelhantes, afinal a ideia geral do Festival é tentar reunir os grupos folclóricos através do espetáculo de dança realizado em um palco de teatro, ainda assim foi possível observar alguma variação quando observamos as suas rotinas no transcorrer das noites do evento.

Conforme indicamos nos itens anteriores, os grupos compreendem de maneiras distintas o folclore que é produzido em suas associações e aquele que é preparado para as noites de espetáculo no Teatro Guaíra. Porém, quando chegamos nas imediações do teatro para acompanhar os preparativos para os espetáculos, não só as rotinas se tornaram mais comuns entre os grupos, como algumas considerações feitas sobre o fazer folclore mudavam consideravelmente. Isso aconteceu, pois existiu um grande esforço por parte dos grupos folclóricos em organizar o espaço cênico, adaptando o conteúdo das suas produções para esta casa de espetáculo. Segundo Edras, durante a realização do seu espetáculo no dia 13 de julho, *“Eu não gosto de fazer apresentação no Guaíra. Todo mundo fala que é muito legal a coisa do palco, do público e tudo, e é mesmo! Mas eu acho que não tem nada a ver uma coisa com a outra. Aí a gente fica se obrigando a fazer tudo perfeito, e rola todo o stress com o grupo, contamina o folclore.”*

Desde o primeiro dia até a noite de encerramento, o sentimento de tensão era regra entre os integrantes dos grupos folclóricos. Segundo o diretor do grupo *Poltava*, essa sensação era justificável pelo fato de que, *“fazer folclore no Guaíra dá nisso, como a regra dos grupos é o amadorismo, qualquer apresentação grande deixa a gente assustado.”* (Dia 4 de julho de 2013)

Dessa forma, é possível perceber que os integrantes dos grupos folclóricos são conscientes da diferença que se exprimia em realizar uma apresentação de dança no Festival. O que implicou em um tipo diferente de relacionamento, não só entre os seus pares, mas também com a própria definição sobre o que é fazer folclore para aquele contexto. Digiórgines, que é integrante do grupo *Wisła*, expressou de forma criativa o que entendia sobre a situação no primeiro dia do evento, enquanto me apresentava ao maestro contratado pela orquestra do grupo *Poltava*,

No Guaíra é assim, a gente já chega preparado pra tudo que é tipo de situação. Eu, por exemplo, já tenho ensaiado o meu discurso pra quando me chamarem para fazer uma entrevista na RPC [Rede Paranaense de Comunicação] desde 2008. Eu vou dizer assim ó [– empastando a voz –] ‘Claro que o objetivo final da nossa apresentação é apresentar um pouco sobre a cultura do nosso país, porque nós só poderemos saber quem nós somos a partir do momento em que soubermos da onde viemos’ [...] Mas

isso não quer dizer nada. Se você perguntar pra mim, eu vou te dizer. Eu tô no folclore porque os meus amigos também tão lá. Fora que o meu grupo deixa eu fazer aquilo que eu mais gosto, que é dançar. (dia 2 de julho de 2013)

Apesar dos esforços, mesmo nos grupos que dispunham de uma noção muito clara do que era fazer folclore, ainda assim o que encontrei em todas as noites correspondia aquilo que Marcelo havia me sugerido no início do ano, “*É bem provável que você vá assistir mais a organização e realização de um espetáculo de dança, do que o folclore propriamente falando!*”. Logo, me encontrava diante de um Festival de dança, mais do que de folclore. Porém, ainda que fosse um espetáculo de dança, ainda se tratava de um espetáculo de dança folclórica.

Neste momento, as práticas estabelecidas dentro das associações e dos próprios grupos folclóricos são subtraídas em função da performance no palco. Conforme já discutimos no Capítulo 4, segundo Turner, as performances correspondem a um aspecto essencial para a análise de uma cultura. Essas experiências concretas são “constituintes elementares da cultura, pois possuem uma medida de tempo limitada, ou pelo menos um começo e um fim, um programa organizado de atividades, um conjunto de atores, uma audiência e um lugar de ocasião” (TURNER, 1974, p.23)

Porém, como descrevemos acima, independente da forma de apropriação da categoria folclore, os integrantes dos grupos folclóricos têm consciência de que o espetáculo apresentado no grande auditório do Teatro Guaíra carrega um significado particular no palco. Percebemos assim que, quando colocaram o seu folclore no palco, os grupos avaliaram a sua posição não somente no que diz respeito aos aspectos estéticos, mas, mais do que isso, esse caráter reflexivo também era sugestivo para que percebessem o seu lugar nesta rede para além do próprio evento. Portanto, as performances encenadas pelos grupos folclóricos eram dotadas de capacidade reflexiva, na qual os seus integrantes “refletem sobre si mesmos, sobre as relações, ações, símbolos, significados, códigos, papéis, status, estruturas sociais, éticas e regras legais, e outros componentes socioculturais que compõem os seus ‘eus’ públicos.” (TURNER, 1988, p.25 *apud* VIACAVA, 2008, p.50)

Chegamos enfim às formas de apresentação encenadas no palco pelos grupos folclóricos no 52º FeFEPR. Sobre essa construção optamos por duas formas de apresentação complementares: a primeira consiste na análise de algumas imagens retiradas tanto de meu acervo próprio como também das redes sociais na internet. A ideia aqui é a de apresentar como os grupos se apresentaram no palco no transcorrer do evento; a segunda forma

complementa a primeira, na medida em que compilei uma série de vídeos relativos a algumas partes das apresentações dos grupos no evento. Longe de descrever o conteúdo de suas produções (o que implicaria em discutir não só os aspectos da história da região apresentada, como também elementos do processo de criação destas coreografias¹⁵³), insisto no fato de que importa aqui observar as formas como o folclore produzido por estes grupos é apresentado para o público do teatro nas noites de espetáculo.

De início, quando a plateia já estava acomodada, as luzes do teatro foram abaixando progressivamente, enquanto isso as telas dispostas em cada um dos lados do palco acendiam. Isso foi prática comum antes de cada apresentação, pois a empresa contratada para fazer a filmagem do evento iniciou todas as noites de espetáculo com um vídeo de introdução ao Festival, nomeando os grupos participantes - com um brevíssimo trecho da sua apresentação no ano anterior. Entre um ou outro grupo apareciam algumas palavras nos telões, referentes aos elementos conceituais do evento propostos pela Aintepar a fim de aproximar o público da noção de folclore que estava sendo colocada no palco durante as noites do evento. Como vimos nos capítulos anteriores, mesmo que os grupos se apropriem do folclore de maneira singular, ainda assim se comunicam pelos mesmos termos, o que é facilmente percebido quando assistimos ao vídeo de apresentação do Festival.



Figura 28: Trechos do vídeo de introdução ao Festival apresentado em todas as noites do evento em 2014. (Fonte: Miura produções)

¹⁵³ Além da necessidade em se compreender como os grupos acionam os seus critérios de autenticidade para as suas produções – o que discutimos no início deste capítulo –, seria necessário também relacionar esta forma de apropriação com o contexto a que se destina cada coreografia, para somente então discutir sobre cada elemento envolvido (música, figurino, passos coreográficos). Porém, ressalto que este objeto poderia ser ricamente trabalhado caso este trabalho estivesse relacionado a somente um destes grupos

Após o vídeo de introdução ao evento, aos poucos uma luz iluminou o púlpito, onde se encontrava um dos dirigentes da Aintepar. Geralmente o Festival começava com a fala do presidente da Aintepar. Porém, em função do seu estado de saúde, na primeira noite do evento o grupo foi apresentado pelo diretor interino da Aintepar, Rogério Flor. Após a fala de abertura do evento, o diretor do grupo convidado apresentou o programa do seu grupo para a sua noite de espetáculo. A partir do segundo dia do Festival, os diretores dos grupos folclóricos que se apresentaram na noite anterior fizeram a abertura do grupo que se apresentou na noite seguinte.

Sobre as formas de apresentação dos grupos, víamos a estruturação da cena a partir de diferentes orientações pelos grupos folclóricos. A primeira delas, a mais comum, consistia na organização das apresentações por meio da divisão das coreografias. Essa estrutura sugeria a apresentação dos grupos a partir de uma estratégia orientada pela sucessão de coreografias e cantos.

Desta forma, os grupos se revezavam no palco em suas diferentes categorias e modalidades, sendo que cada uma executava uma parte do repertório. Os grupos folclóricos *Piccola Itália*, *Isola del Sole*, Ítalo-brasileiro, *Neolea*, *Masbha*, além de todos os grupos eslavos seguiram esta forma de apresentação, sendo que os grupos que dispunham de orquestra faziam os arranjos não só durante algumas de suas coreografias – sendo que no caso dos grupos *Wisła*, *Barvinok* e *Poltava* esse andamento se deu durante parte ou em todo o seu espetáculo-, como também revezaram entre as suas coreografias com as apresentações dos seus corais.

No caso dos dois primeiros, em sua noite dividida organizaram a sua apresentação de forma que um grupo realizasse uma coreografia intercalando com o outro. Para a identificação dos grupos, foi combinado que o *Piccola Itália* dançaria com um arranjo composto por pandeiros adornando o cenário de fundo (composto por tiras de tecido nas cores da bandeira da Itália), e na transição entre as coreografias dos dois grupos era substituído por outro arranjo, com desenhos de cachos de uvas. Ao final da apresentação, ambos os grupos dançaram a *Tarantela Napolitana* com os dois cenários no palco.

De todas as noites do Festival, esta foi a única cuja a apresentação foi exclusivamente marcada pela dança, através da sucessão de repertórios. Após uma breve apresentação do que seria apresentado no palco, os grupos revezaram no palco com suas coreografias, sendo que o público acompanhou os nomes das coreografias pelo programa distribuído nos portões do Teatro.



Figura 29: Apresentação do Grupo Folclórico Piccola Itália¹⁵⁴



Figura 30: Apresentação do Grupo Folclórico Isola del Sole (Fonte: acervo próprio)

Já o grupo Ítalo-brasileiro fez a sua apresentação dividindo as suas categorias, sendo que estas intercalavam durante a apresentação do seu programa de espetáculo. Nesta apresentação também foi utilizado o cenário composto por adornos nas cores da bandeira da Itália. Porém, ao contrário dos primeiros, o Ítalo-brasileiro emprestou um jogo de coxias brancas do grupo *Wisła*¹⁵⁵, e fizeram um arranjo com a iluminação do teatro para desenhar as cores da bandeira nas laterais do palco. Sendo que utilizou como cenário de fundo do palco o brasão do grupo.

Já no início do espetáculo o locutor apresentou todas as coreografias da primeira parte, sendo que fez o mesmo no segundo ato, além de uma breve explicação sobre cada região representada pelas coreografias. Durante a apresentação, o Ítalo se dividia no palco em suas categorias (Infantil, Adulto e Master), além de que o grupo contou com a presença de três

¹⁵⁴ In: <https://www.facebook.com/grupopiccolaitalia/photos/> - Acesso em 26 de julho de 2014

¹⁵⁵ Situações de empréstimos de materiais e figurinos são práticas comum entre os grupos folclóricos. Sobre o empréstimo das coxias, o presidente do *Wisła* me disse que isso acontece desde o ano de 2008, quando o grupo produziu o material para fazer o cenário naquela ocasião. Desde então, os dois grupos revezam no uso deste material.

colaboradores: o grupo folclórico *Giuseppe Garibaldi* e o coral *Allegro*, que foram convidados para dividir a noite de apresentação, e uma grande orquestra, contratada para realizar os arranjos musicais durante a realização das coreografias do grupo.

Ao final do espetáculo, o grupo se reuniu no palco com todas as suas modalidades, bem como com a sua orquestra, para agradecer o público que veio prestigiar a sua apresentação, como podemos observar na imagem abaixo.



Figura 31: Apresentação do Grupo Folclórico Ítalo-Brasileiro¹⁵⁶

O grupo *Neolea* dividiu noite com o *Original Einigkeit Tanzgruppe*, sendo que cada um realizou uma das metades do espetáculo. Conforme o acordo entre os dois grupos, o *Neolea* ficou com a segunda parte da apresentação, pois em sua dança de encerramento, *Zorba*, os integrantes do grupo arremessaram pratos de cerâmica contra o chão (este acordo também aconteceu na noite de encerramento, como veremos adiante). Sobre a composição do cenário, seguiu a estratégia dos grupos já mencionados, construindo um arranjo de tecidos nas cores da bandeira da Grécia, sendo que também fez alguns enfeites isopor nas mesmas cores para adornar o cenário de fundo.

Além das apresentações de dança, o grupo convidou um cantor lírico para apresentar algumas canções no transcorrer do seu espetáculo. Isso se deu por dois motivos: o primeiro era ocupar o tempo de transição entre as coreografias mais curtas, dando tempo para os integrantes poderem trocar de figurino antes de voltarem para o palco. Além disso, a proposta de se chamar o cantor vinha em função de sua singularidade, pois se tratava de um jovem

¹⁵⁶ http://3.bp.blogspot.com/-ab_QN7j1z1A/UeVxZLrLNWI/AAAAAAAC80/52psFgoTrbQ/s1600/12.JPG - Acesso em 26 de julho de 2014

autista, que também era deficiente visual. Não somente para comemorar o talento do cantor, o grupo considerou a sua participação no evento “uma lição de vida: que tudo é possível quando temos força de vontade” (Presidente da associação Helênica do Paraná, durante a fala de abertura do espetáculo do grupo *Neolea*, dia 6 de julho de 2013)

Sobre a divisão do programa, além das canções já mencionadas, o grupo realizou o seu espetáculo pela sucessão de coreografias, sendo que assim como ocorreu com o Ítalo-brasileiro, foi feita uma breve apresentação de cada coreografia no início de cada ato do espetáculo.



Figura 32: Apresentação do Grupo Folclórico Neolea (Fonte: acervo próprio)

Apesar de se tratar de um grupo de pequeno porte, sobretudo em relação ao número de componentes, o grupo árabe *Masbha* seguiu a estratégia da apresentação pela sucessão de repertórios, sendo que deu preferência para os solos, principalmente da dança do ventre. Para compensar a falta de pessoal, a diretora do grupo organizou uma decoração de fundo para preencher o espaço do palco. Como já havia pontuado na introdução desta dissertação, consegui fazer o primeiro contato com a direção do *Masbha* via telefone somente na semana da sua apresentação do Festival. Deste contato inicial, marquei com a diretora do grupo para auxiliar na montagem do palco, enquanto fazia a entrevista com alguns integrantes.

Ao contrário do que aconteceu com os outros grupos, o *Masbha* foi o único grupo com o qual eu não consegui conversar com ninguém além da sua diretora. Isto se deu, pois os integrantes do grupo chegaram no teatro poucas horas antes do início do espetáculo, tendo que se organizar às pressas nos camarins. Por outro lado, durante a tarde tive a oportunidade de acompanhar todo o processo de montagem de palco. Dos comentários da diretora do grupo, ela explicou a sua apresentação.

As pessoas tendem a confundir o que a gente faz com dança do ventre. Mas os países do mundo Árabe se influenciaram muito no decorrer dos anos, afinal se trata de uma história que tem mais de quatro milênios [...] Pra dar conta de fazer um espetáculo num palco tão grande a gente vai colocar uns voils pra fazer um efeito de tenda, porque além de preencher um pouco o espaço, tem uma coreografia que as meninas saem de traz dos tecidos pra dançar. (dia 14 de julho de 2013)

Além do grupo adulto, o *Masbha* apresentou com uma categoria infantil e com um percussionista, que acompanhou durante algumas coreografias. Sobre a sucessão das coreografias, durante o seu espetáculo foram apresentados os nomes das danças e a região a qual representam. Outro detalhe a ser destacado é o fato de que o *Masbha* foi o único grupo cuja a maioria dos integrantes não fez troca de trajes, somente algumas pessoas que dançaram solos tiveram que se trocar.

Ao final da sua apresentação o *Masbha* reuniu o seu grupo adulto no palco para agradecer o público e assim que as cortinas se fecharam, correram para organizar o palco para a apresentação de encerramento.



Figura 33: Apresentação do Grupo Folclórico Masbha¹⁵⁷

Os grupos eslavos apresentaram uma estratégia de palco parecida com os anteriores sobre a sucessão de coreografias. Porém, em algumas situações procuraram criar uma continuidade entre uma coreografia e outra sendo que o grupo que estava em cena saia do palco quando era iniciada a coreografia seguinte. Os grupos *Junak*, *Wisła* e *Barvinok*

¹⁵⁷ <http://4.bp.blogspot.com/-tS-3wOepBjM/UeVxeTKUYFI/AAAAAAAAAC9k/j4SZPM6NTj4/s1600/19.JPG>- Acesso em 26 de julho de 2014

seguiram esta estratégia durante boa parte da sua apresentação, criando uma dinâmica diferente para o seu espetáculo.

Sobre a organização do palco, o grupo *Junak* inovou a sua apresentação ao utilizar de um grande projetor de vídeo para modificar os planos de fundo entre cada coreografia. Além de paisagens relativas às regiões que eram apresentadas nas coreografias, a projeção também fazia o papel de transição entre cada coreografia contando um pouco de sua história. Assim, o público tinha acesso a mais informações sobre as coreografias antes da sua realização.

Além disso, o grupo *Junak* convidou o grupo *Wesoły Dom*, do município de Araucária, e o grupo *Wawel*, de São José dos Pinhais para dividirem a sua apresentação. Sendo que cada grupo convidado apresentou duas coreografias na apresentação. A escolha das coreografias foi feita mediante o acordo entre os três grupos, sendo que o critério escolhido para a divisão foi o de não repetir coreografias da mesma região no espetáculo.

Uma outra especificidade dos grupos poloneses é a presença de uma dança de abertura para o espetáculo. Assim como os grupos ucranianos à sua maneira, os dois grupos poloneses apresentam uma coreografia de introdução chamada *Polones*. Apesar das suas variações entre os grupos, é comum as apresentações dos grupos poloneses começarem com esta coreografia, o que aconteceu com o grupo *Junak*,



Figura 34: Apresentação do Grupo Folclórico Junak¹⁵⁸

Os grupo *Wisła* e *Barvinok* fizeram a sua apresentação como o anterior, sendo que ambos incluíram as orquestras e o coral como um diferencial. O primeiro grupo criou um cenário representando o bordado de um de seus trajes, sendo que organizou um plano de luz para fazer as transições entre as coreografias, mudando de cor dependendo do traje que

¹⁵⁸ <http://www.aintepar.com.br/images/JPEG/junak1.jpg>- Acesso em 26 de julho de 2014

entrava no palco. Por outro lado, ao contrário do seu correspondente (o grupo *Junak*, que apresentava cada coreografia antes da sua realização), o *Wisła* fez um espetáculo sem pausas, apresentando brevemente o programa nas aberturas de cada parte da sua apresentação.

Além das categorias (Infantil, Juvenil, Adulto e Master), o *Wisła* convidou o coral João Paulo II, da sociedade *Mal. Piłsudski*, bem como o grupo *Wiosna* de Campo Largo para dividirem a sua apresentação. Sendo que intercalaram as suas coreografias com momentos com o coral e com o grupo convidado. Além disso, neste ano, quase todas as coreografias do grupo foram apresentadas com arranjos da orquestra, contratada pelo grupo exclusivamente para este fim.

Por fim, ao contrário do que aconteceu nos últimos anos, e da forma como foi conduzida pelo *Junak*, o *Wisła* iniciou a sua apresentação com uma coreografia nacional – o que foi uma escolha do coordenador artístico do grupo, fruto das tentativas de inovação do repertório do grupo nos últimos anos. O que foi criticado pelos integrantes do grupo correspondente (*Junak*)¹⁵⁹, pelo fato de que não é comum entre os grupos folclóricos poloneses.



Figura 35: Apresentação do Grupo Folclórico *Wisła*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Assisti a apresentação do *Wisła* no primeiro balcão, sobre a plateia do teatro. Em meio aos comentários dos integrantes de grupos folclóricos poloneses ouvi algumas críticas à ausência do *Polones* na abertura da sua apresentação.

¹⁶⁰ http://2.bp.blogspot.com/_fV0L8q1WGDQ/UdXXJ7q6yOI/AAAAAAAAAOI/YVzqzBkGLfo/s960/943566_572575656119007_883472785_n.jpg- Acesso em 26 de julho de 2014

O grupo *Barvinok*, assim como o *Wisla*, também utilizou de orquestra para fazer os arranjos das suas coreografias. Porém, ao contrário do anterior, realizou o espetáculo integralmente com o auxílio desta. Da mesma forma, o grupo utilizou do recurso de continuidade dos anteriores – de maneira que o grupo no palco se retirava na introdução da música da próxima coreografia –, sendo que fazia algumas pausas quando o grupo fazia a transição com o coral. Além disso, algumas coreografias realizadas pelo grupo, além de serem guiadas pelo andamento da orquestra, foram acompanhadas pelo coral que cantou ao fundo. Além destes arranjos, o grupo também contou com uma categoria infanto-juvenil, que apresentou duas coreografias em cada parte do espetáculo.

Sobre a apresentação das danças, o *Barvinok* também deu preferência para a descrição destas durante a introdução de cada uma das partes do espetáculo. Sendo que foi um dos únicos grupos que anexou no programa que foi distribuído para o público a descrição das coreografias.

Como mencionei há pouco, os grupos ucranianos também iniciam os seus espetáculos com uma dança de abertura. O *Previt*, segundo consta no programa do espetáculo entregue ao público no dia de sua apresentação, é uma dança que “Seguindo uma tradição ucraniana [...] saúda o público com o pão e o sal, símbolos da riqueza e da fertilidade das terras ucranianas. Nesta dança, o público será levado em uma viagem por diversas regiões da Ucrânia, através de seus trajes, seus passos característicos e sua música marcante” (programa de espetáculo entregue no dia 2 de julho de 2013)



Figura 36: Apresentação do Grupo Folclórico Barvinok¹⁶¹

¹⁶¹https://scontent-b-lga.xx.fbcdn.net/hphotos-xpf1/t1.0-9/10425112_10203479905265641_6357246730053853202_n.jpg “O Hopak é a dança mais tradicional do folclore ucraniano. Seu nome veio da interjeição ‘hop’, que os rapazes faziam ao executarem suas acrobacias. Com o final dos acampamentos cossacos, no século XVII, o Hopak se popularizou também entre as mulheres camponesas. Sua característica principal é a sucessão de solos.”

Conforme já assinalamos anteriormente, o grupo *Poltava* e a associação *Nikkei* foram dois grupos que se apropriaram desta forma de apresentação voltada para a sucessão de repertórios de maneira mais específica, pelo fato de que suas associações desenvolvem diferentes atividades. Porém, se todas as atividades do primeiro se comunicavam de maneira mais harmônica no palco, pelo fato de que a grande maioria do grupo de danças participa também das atividades do coral, e em menor volume com a orquestra e *banduras*, já o segundo, por tratar a divisão das modalidades através dos departamentos dentro da sua associação, dividiu o tempo de apresentação a fim de garantir a participação de todas as suas atividades dentro do Festival.

Desta forma, assim como os demais grupos eslavos, o *Poltava* optou pela apresentação seguida pela sucessão de repertórios para dar conta das atividades relacionadas às rotinas do Clube que lhe dá sede. Apresentou assim, além da dança - que assim como o *Barvinok* também foi acompanhada durante todo o tempo da sua orquestra-, o coral e o grupo de *banduristas* do clube *Poltava*.

Da mesma forma como o seu grupo correspondente (*Barvinok*), o *Poltava* organizou o palco com o brasão do seu grupo no fundo, sendo que incluiu dois conjuntos de bandeiras nas cores do país que representam para ornar o palco. Ao contrário da organização do anterior, também optou, assim como o grupo *Wisla*, por usar a sua orquestra no fosso do teatro, adiante da boca de cena. E assim como o anterior, iniciou a sua apresentação com o *Previt*.



Figura 37: Apresentação das Banduras¹⁶² e do grupo de danças folclóricas Poltava¹⁶³

(programa entregue ao público no dia 2 de julho de 2013). Foto da direita, fonte: http://www.barvinok.com.br/img/fotos/Barvinok-1494_N.jpg- Acesso em 26 de julho de 2014

¹⁶² http://www.radorozmova.com.br/2011/thumbs.php?w=400&imagem=images/noticias/387/1371_10201729549785128_1572105309_n.jpg- Acesso em 26 de julho de 2014

¹⁶³ http://bp1.blogger.com/_lByTRyP_pvs/SHJl_eCgYSI/AAAAAAAAAWc/dkxox5OzhJ8/s400/08.jpg- Acesso em 26 de julho de 2014

Já a Associação *Nikkei* por sua vez, como vimos nos capítulos anteriores, é dividida em uma série de departamentos, os quais se organizam dentro desta instituição para produzir a sua apresentação no FeFEPR. Da mesma forma como todos os grupos já citados até então, a *Nikkei* optou por um modelo de apresentação que corresponde a sucessão de repertórios. Porém, como esta associação é composta por uma série de departamentos, cada um dos quais dotado de autonomia de organização, o objetivo da *Nikkei* é dividir o tempo da sua apresentação dentro das diferentes atividades que oferece. Já tivemos a oportunidade de discutir como dentro de uma associação podem haver divergências sobre as formas de apropriação do folclore pelos integrantes dos grupos que a compõem. Contudo, existe uma relação de companheirismo entre os departamentos da *Nikkei*, na medida em que todos não só aceitam, como defendem o uso de diferentes formas de apropriação do folclore, dependendo da atividade a qual ele esteja relacionado.

Assim, como pude observar na sua apresentação, a *Nikkei* dividiu a sua noite de espetáculo entre as suas quatro atividades principais: *Odori*, *Yosakoi*, e os dois grupos de *Taiko* (*Wakaba* e o de *Okinawa*). Conforme observamos nas imagens abaixo:



Figura 38: Divisão das apresentações da Associação *Nikkei* pelos seus departamentos. (Fonte: acervo próprio)

Desde o início do espetáculo, a *Nikkei* mostrou uma estrutura de apresentação diferente dos demais grupos. Começando pela apresentação das coreografias e cantos, que

foram descritas em detalhes para o público antes da sua execução, tanto em Português como em Japonês. Das coreografias do *Odori*, como já apontamos no início deste capítulo, ele se divide em duas categorias (danças de solteiras e danças de casadas), sendo que foram realizadas duas coreografias em cada parte do espetáculo. Sobre o *Yosakoi*, neste ano o grupo recebeu um musicista convidado, que tocou um instrumento tradicional, fazendo o acompanhamento da música que era tocada em *playback*, enquanto o grupo realizava a sua coreografia.

Já os grupos de *Taiko* divergem em dois aspectos. O primeiro, *Wakaba Taiko*, era composto por instrumentos que ficavam fixos no chão, e que foram tocados sem acompanhamento. Já o segundo era composto por diferentes instrumentos que foram empunhados pelos integrantes, que tocavam a música com um acompanhamento em *playback*, junto com uma coreografia dançada. O *Taiko de Okinawa* era também acompanhado de assovios feito pelos integrantes durante a coreografia.

Outro detalhe que merece destaque na apresentação da associação *Nikkei*, é o fato de que esta associação foi a única envolvida no Festival que investiu recursos próprios no aluguel de material de iluminação. Isso foi facilmente observado quando olhamos os efeitos criados pelos equipamentos de iluminação durante o seu espetáculo. É interessante também observar que, nas atividades que sugerem um maior rigor a técnica, como foi o caso do *Taiko* e do *Odori*, não havia problema em criar uma ambientação utilizando de recursos tecnológicos modernos, como foi o caso da iluminação.

Por outro lado, principalmente no caso do *Yosakoi*, é curioso observar que existiu uma forma de apropriação de algumas estruturas típicas do *Odori* (como por exemplo, o quimono, e o leque), empregando um uso absolutamente moderno para estes elementos em uma de suas coreografias. Desta forma é possível perceber que, apesar da divisão da associação em departamentos, ainda assim estes estavam em diálogo, se apropriando dos elementos das suas diferentes atividades em empréstimos recíprocos. Por fim, ao final da apresentação do grupo japonês, todos os integrantes se reuniram no palco e realizam uma coreografia coletiva utilizando dos passos do *Odori*, estilizados em uma montagem musical produzida para comemorações.



Figura 39: Encerramento da apresentação da Associação Nikkei¹⁶⁴

Seguindo a estrutura informada pela sucessão de números, porém com uma especificidade quanto à forma de transição nestas apresentações, se encontraram os dois grupos germânicos. Como era prática comum entre os grupos representantes das etnias germânicas, cada ano o seu espetáculo é organizado através da associação com algum elemento da tradição do seu país de origem. Neste ano, como já apresentamos anteriormente, o grupo *Original Einigkeit Tanzgruppe* apresentou um vídeo entre cada coreografia do seu grupo, sendo que a temática do vídeo estava ligada ao circuito Gastronômico da Alemanha. Esta estratégia, da filmagem no Bar do Alemão, foi complementada com a impressão de um encarte, que foi entregue ao público da sua apresentação, que tinha o mesmo formato do cardápio do bar, sendo que apresentava não só a relação do alimento com a dança que se realizava no palco, como também apresentava algumas características da dança que poderiam ser observadas em sua apresentação. O vídeo consistia basicamente na leitura deste programa, porém, simultâneo a execução de parte desta coreografia dentro das ambientações do Bar.

¹⁶⁴ <http://4.bp.blogspot.com/-I-psDCIF16w/UeVxjJMehVI/AAAAAAAAAC-Y/S8A40c4ZS6M/s1600/25.JPG>- Acesso em 26 de julho de 2014



Figura 40: Original Einigkeit Tanzgruppe, durante a sua apresentação do 52FeFEPR

Já o grupo *Alte Heimat* orientou a sua apresentação pela leitura dos contos de fadas, sendo que antes de cada coreografia apresentavam uma pequena esquete ilustrando um pouco da literatura dos irmãos Grimm, referência para a produção do seu espetáculo neste ano. Em uma delas aparecia o lobo mau, que brincava com as crianças do grupo, enquanto outro integrante ia em direção a boca de cena com um machado, para partir um grande tronco de madeira que estava posicionado para uma de suas coreografias. O lobo assustado corria para longe do lenhador, dando início a coreografia do grupo.

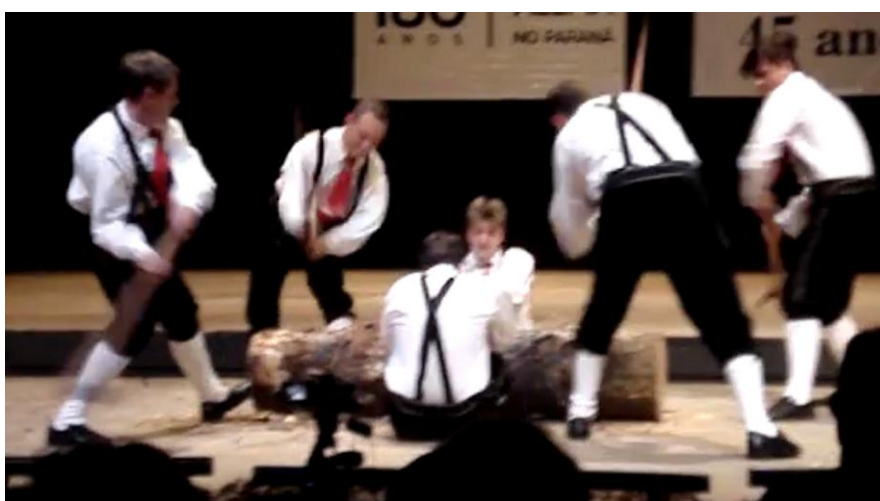


Figura 41: Dança do lenhador do grupo Alte Heimat (Fonte: acervo próprio)

Uma forma de organização do repertório que pode ser descrita pela ampliação da estratégia proposta pelos grupos germânicos consistiu na construção de uma narrativa orientada pela interpretação de papéis. Quatro grupos seguiram esta orientação, dos quais

apresentaremos algumas especificidades na seguinte ordem: o Centro Espanhol do Paraná, a noite dividida entre o *Anima Dantis* e o *Raices de Bolívia*, e o CTB do clube Santa Mônica.

Sobre o primeiro caso, o Centro Espanhol havia preparado um imenso painel, com o tamanho proporcional ao da rotunda que cobre o fundo do teatro Guaíra, onde retratava uma arena de tourada. O espetáculo foi preparado em comemoração à Festa de *San Fermín*, evento conhecido na Espanha pelas corridas de touro na região de Pamplona. Segundo Diego, integrante do grupo *Jota Aragonesa*

A festa de San Fermín tem origem em duas festas medievais distintos, que se complementaram no transcorrer dos anos. As feiras comerciais de verão, onde vendiam o gado – aí que vem toda a ideia das touradas, e das festas seculares, que eram ligadas à igreja. A nossa apresentação acontece no dia que antecede o início da festa de San Fermín, aí pra homenagear a data a gente vai fazer a encenação da corrida de touros no começo da nossa apresentação. (Dia 5 de julho de 2013)

Conforme vimos na sua apresentação, a primeira parte do espetáculo contava a história da festa, sendo que os integrantes do grupo encenaram a entrada dentro das praças de Pamplona. Além do grande cenário, a encenação é acompanhada de grandes alegorias, como carroças e bonecos gigantes.



Figura 42: Apresentação do grupo *Jota Aragonesa*, durante o espetáculo do Centro Espanhol do Paraná, no 52º FeFEPR

Ao final da narrativa de abertura, o grupo se dividiu nas apresentações, seguindo a estrutura normal dos seus espetáculos, através da realização de uma coreografia para cada grupo do Centro Cultural. Sendo que os grupos intercalaram as suas apresentações a fim de darem conta das trocas de trajes, e para garantir a participação de todas as modalidades oferecidas pela associação.

Este ano, além dos grupos de dança, um conjunto musical apresentou dois números para o público, sendo que um deles foi acompanhado pelo grupo de dança flamenca da associação.



Figura 43: Apresentação do Grupo musical do Centro Espanhol do Paraná¹⁶⁵

No segundo caso, a apresentação conjunta dos dois grupos no dia 12 de julho contava a história de dois casais de viajantes que passeavam por diferentes regiões nos dois países. Durante essa viagem, os casais trocavam informações sobre as suas terras, sendo que sempre encontravam alguma característica comum aos dois países. Em meio aos esquetes, os grupos apresentaram as características de cada coreografia que era apresentada para o público.

Durante os ensaios gerais, os diretores dos dois grupos combinaram que o programa seria realizado intercalando uma coreografia de cada grupo¹⁶⁶. Essa sugestão foi tomada por consenso, segundo Lícia,

Eu fico muito chateada quando o meu grupo apresenta e o nosso público vai embora na apresentação do segundo grupo. Além de que a gente consegue chamar mais a atenção do público quando a gente apresenta os dois grupos juntos, porque um sempre vai ser novidade pra essa metade do público. Além disso, a gente tem mais tempo pra se preparar no intervalo entre uma coreografia e outra. Fora que esse ano eu combinei com o Shaban de a gente fazer duas coreografias conjuntas: eles ensinaram uma coreografia deles pra gente, que a gente vai dançar no final da primeira parte, e eles vão dançar a tarantela napolitana com a gente no final do espetáculo. (dia 29 de junho de 2013)

¹⁶⁵ <http://www.google.com.br> – acesso em 26 de Julho de 2014

¹⁶⁶ Cabe ressaltar, que apesar de se integrarem no primeiro modelo de apresentação, os grupos folclóricos italianos, *Piccola Itália* e *Isola del Sole* seguiram o mesmo critério para a divisão da sua noite de espetáculo.

Conforme nos disse ainda na sede do seu grupo, no dia 29 de junho, Lícia havia sugerido uma estratégia de integração dos dois grupos, através da execução das coreografias dos dois grupos em momentos distintos do evento. Assim, a narrativa se desenhou para este fim. Cada casal conhecia uma parte da cultura do seu correspondente, até que enfim eles celebraram esse encontro das duas etnias com uma confraternização encenada através das danças folclóricas. Desde o período das primeiras reuniões, Lícia asseverava quanto aos objetivos que estabelecia para o seu grupo, e para a Aintepar de maneira geral.

O problema dos grupos hoje é que não existe aquele espírito de unidade que a gente tinha quando era criança. Eu me lembro de ir correndo do Rio Branco até a entrada do Juventus em época de apresentação no Guaíra, e ficava encantada com todas aquelas botas vermelhas organizadas uma em cada degrau da associação. As pessoas tão muito fechadas nos seus grupos, isso não é bom pro folclore, esse deveria ser objetivo da Aintepar (dia 20 de fevereiro de 2013)

Da mesma forma como tivemos a oportunidade de observar na festa de encerramento do Festival, ainda no capítulo 5, observamos em Lícia uma figura dentro da Aintepar determinada a promover um caráter da integração ao Festival, supostamente perdido. Sua iniciativa em dividir noite de espetáculo com o grupo boliviano veio justamente na necessidade de encontrar um grupo aberto para esta sugestão. Sabendo da disponibilidade do *Raices de Bolívia* durante a sua conversa com o seu presidente, estabeleceu o plano de fazer uma noite de espetáculo “misturada” desde os primeiros contatos.



Figura 44: Coreografias realizadas pelos grupos Boliviano¹⁶⁷ e Anima Dantis¹⁶⁸, respectivamente.

¹⁶⁷<http://guia.uol.com.br/album/2013/07/01/confira-os-grupos-do-52-Festival-folclorico-e-de-etnias-do-parana.htm#fotoNav=1> - Acesso em 26 de julho de 2014 “Tinkus é uma dança pré-colombiana que significa ‘encontro’ das comunidades indígenas de Potosi e Oruro. Dança belicosa que representa a luta entre guerreiros que oferecem seu sangue à Patchamama para obter boas colheitas.” (Programa de espetáculo entregue ao público no dia 12 de julho de 2013)

¹⁶⁸https://scontent-a-lga.xx.fbcdn.net/hphotos-xpf1/v/t1.0-10418415_773451259361405_4592124408556841081_n.jpg?oh=70ca21921dcb440b8811f22d714c404e&oe=544F0EA5 - Acesso em 26 de julho de 2014

O último dos grupos que realizaram as apresentações orientadas a partir da perspectiva teatral, foi o CTB do Clube Santa Mônica. No dia 9 de julho, durante os preparativos finais do palco, conversei com a patroa do grupo, que me explicou sobre a forma de produção do espetáculo neste ano, *“A gente vai contar a história da visita do Imperador Dom Pedro II ao estado do Paraná em 1880. Todos os integrantes do CTB participam: cantando, dançando e interpretando sobre as tradições do Paraná.”* (Helenita,, dia 9 de julho).

O espetáculo deste ano havia sido preparado pelo CTB para concorrer aos campeonatos de invernada no ano anterior, sendo que o processo de criação do seu repertório se diferenciava dos demais grupos envolvidos na produção da 52ª edição do Festival. Segundo Neto, um dos coreógrafos do grupo,

Nós construímos tudo do zero. Primeiro o grupo faz uma pesquisa histórica, vai nas bibliotecas, conversa com historiadores, antropólogos, pra fazer um inventário bem completo do período que a gente tá estudando. Como esse ano nós escolhemos a visita do imperador no estado, a gente centrou o nosso repertório no Paraná [...] Tendo concluído a pesquisa documental, a gente pega o material que a gente compilou e procura todas as referências pra fazer os figurinos do grupo. Enquanto isso outro grupo pega as partituras das músicas da época pra pegar as harmonias e melodias, escreve a música, faz as partituras de acordo com o projeto do grupo e passa dos dançarinos pra gente ensaiar [...] Aí a gente apresenta a história de acordo com aquilo que a gente pesquisou. No caso dos concursos de invernada, é meio complicado lidar com esse tipo de produção, principalmente quando a gente tem que lidar com algum jurado meio conservador. Mas a ideia do grupo é fazer uma produção meio contemporânea, mais voltada pra ideia de musical. (Dia 9 de julho de 2013)



Figura 45: Apresentação do Centro de Tradições Brasileiras do Clube Santa Mônica¹⁶⁹ (Fonte: acervo próprio)

Como foi apresentado pelo coreógrafo do grupo, a história começou com a comitiva do imperador, chegando em Paranaguá. Neste momento se encontrava o primeiro cenário, com imagens produzidas com base nos registros descritos pela pesquisa do grupo. Na sequência o imperador passou pelos vilarejos de Morretes a Antonina, antes de chegar à capital. Novamente mudou-se o cenário, sendo que as placas referentes ao primeiro lugar foram elevadas por meio do maquinário do teatro, sendo substituída pela segunda série de figuras. Da passagem por Curitiba, o imperador seguiu para a região dos campos gerais, sendo que se despediu do estado novamente em Curitiba, quando foi recebido com um grande Sarau.

Em cada etapa da visita do imperador, o grupo se organizou em diferentes coreografias, sendo que toda a história foi cantada, e todas as coreografias foram encenadas pelo grupo. Dentre o repertório escolhido para esta apresentação, além do repertório criado pelo grupo, a banda do CTB tocou algumas músicas tradicionais conhecidas pelo público, que acompanhou durante a sua apresentação.

6.3.3 Coda

¹⁶⁹ Segundo o programa de espetáculo entregue ao público no dia de sua apresentação, Nesta apresentação, a comitiva imperial desembarca em paranaguá em uma bela tarde de outono. Esta visita levará o imperador a conhecer os vilarejos de Antonina e Morretes, para depois chegar à capital. Em breve passagem por Curityba, Dom Pedro II segue viagem conhecendo Campo Largo, Ponta Grossa, Castro e Lapa.

Passados doze dias de Festival, a última noite de espetáculo pôde ser considerada, grosso modo, um resumo daquilo que foi oferecido para a plateia do teatro nos dias anteriores. Para isso, cada grupo ficou encarregado de apresentar uma das coreografias do seu repertório, com limite de tempo indeterminado, e que pudesse retratar alguma especificidade da etnia representada. Mas, além disso, na noite de encerramento foi possível observar que os grupos se preocuparam também em apresentar uma peça do seu repertório que contivesse uma característica própria do seu programa, apresentado em sua noite de espetáculo.

Certamente que todos os grupos tiveram autonomia de escolha sobre a dança que selecionaram para a noite final, e de alguma forma o fizeram a partir de uma ideia preliminar sobre os repertórios apresentados tanto pelo seu grupo, como pelos seus correspondentes (quando era o caso). Apesar de este diálogo ter sido mediado pela Aintepar (que solicitou aos diretores ou coordenadores artísticos de seus grupos uma prévia deste repertório), na maioria das vezes a escolha de danças não foi repetida pelos grupos representantes de uma mesma etnia. Isso se deu através de um acordo entre as partes, e que consideraram algumas variáveis: o número de integrantes, o nível técnico, o apelo ao público para que fosse um recorte agradável neste “*bricoleur* folclórico” (pelo fato de estar descolada de uma apresentação exclusiva a esta etnia), ou mesmo pela escolha de uma dança com um apelo aos “traços mais originais” desta tradição representada no palco – como no caso da concorrência entre grupos que se dizem “mais originais” que seus pares.

Chegando próximo da hora da última apresentação do Festival, alguns integrantes já começavam a aparecer nas portas do teatro, muitos deles já trajados com suas roupas típicas. Representantes dos grupos folclóricos se misturavam aos ansiosos integrantes do grupo árabe que terminavam de ensaiar no palco para a apresentação que seria a abertura do encerramento do Festival. Nesse ambiente de ansiedade, os integrantes dos grupos se articulavam nos preparativos das suas apresentações. Enquanto alguns retomavam os passos da coreografia, outros terminavam de se vestir ou maquiar, sempre juntos de seus colegas, concentrados nas suas obrigações.

Diário de campo: Noite de encerramento, dia 14 de julho de 2013

Às 17h00min recebi a ligação do coordenador artístico do Grupo Folclórico Polonês do Paraná – Wisła, me pedindo ajuda sobre um problema com o grupo. Sabendo que nossa amizade de longa data lhe dava certa liberdade, não hesitou em fazer um pedido destes. Em tom curto e grosso me intimou, “Eumar, o Edinei não vem apresentar na noite de hoje, porque teve um

acidente de percurso com o pai dele. Estamos com um integrante a menos no grupo, todos os substitutos possíveis estão ausentes, e só posso contar com você. Tem como você dançar no lugar dele?”(14 de julho de 2013) A partir daquele momento, imediatamente me coloquei no lugar de todos os integrantes de grupos folclóricos situados naqueles bastidores.

Neste período de tempo, lembrei trajetórias que me mostraram a participação ativa de algumas pessoas no grupo, muitas delas me revelaram ter dificuldades para manterem-se no folclore, que precisavam fazer algum tipo de acordo para não ficarem em débito no saldo de mensalidades, venda de ingressos, ou qualquer outra contribuição que dizem ser ‘voluntária’. E apesar disso tudo, de prestarem serviços que “variam desde servir um almoço na sede de seu grupo folclórico como garçons e garçonetes, e que vão até trabalhar como ajudante de pedreiro para que a casa onde o grupo vive não desabe” (Digiórgines, integrante do grupo folclórico Wisła, dia 02 de julho de 2013), estes ainda assim se sentem cobrados, como se houvesse algum tipo de obrigação a ser quitada, como se o débito fosse sempre maior que o saldo. Como nos disse o meu cicerone, “é por isso que é tão difícil sair do grupo. A gente faz tanta coisa pra ajudar, e ainda tem aquela sensação que o diretor fez o favor de negociar uma solução pra gente continuar no grupo. No final, eu sempre me sinto devendo pro grupo [...] mas eles também fazem questão de lembrar o favor que fizeram” (idem)

Por outro lado, se na minha cabeça eu criticava os integrantes de grupos folclóricos por não socializarem as suas experiências naquele momento tão oportuno, onde todas as etnias representadas no Festival se encontravam especificamente para isso. Agora estava mergulhado na contradição que a apresentação dentro do palco implica. Tinha todos os recursos a mão para discutir o processo de criação do repertório com qualquer um dos grupos naquele ambiente. Acompanhei os seus últimos ensaios, entrevistei seus coordenadores, e assisti aos seus espetáculos. Ainda assim, não tinha condições de pensar em nada a não ser a coreografia que o ‘meu’ grupo realizaria naquela noite.

Ciente de que a negativa me traria problemas de incursão, pelo duplo motivo de eu ser um ex-integrante, e ainda haver a sensação de um saldo a ser quitado, tal como ocorria com meu colega; por outro lado, havia o compromisso do pesquisador que pedia acesso a este grupo para ver como se davam as relações entre os seus integrantes na construção de um repertório a ser apresentado em um Festival de etnias. Para evitar qualquer problema futuro, e resolver o meu desconforto sobre a dificuldade de integração dos grupos, a única saída foi aceitar a posição de nativo para apreender o que estava me angustiado naquele momento. Combinamos pelo telefone que eu faria o possível para ajudar, desde que não prejudicasse o meu processo de coleta de dados. Faria a dança com eles, tiraria o traje e continuaria a minha pesquisa até o final da noite.

Às 19h35min recebi em mãos o traje de Mazur, dança de corte realizada pelo Wisła no final da primeira parte do espetáculo deste ano. Junto ao traje, estava o coordenador do grupo, reunindo todos os integrantes do grupo para fazer uma passagem da coreografia no primeiro espaço aberto que encontramos, para que eu ficasse ciente das alterações da coreografia que aconteceram no período em que eu estive ausente do grupo – todas elas ligadas ao ritmo da música, que foi alterado em função de um arranjo mais lento, encontrado em uma gravação de melhor qualidade em um CD comprado por este mesmo coordenador, quando em viagem pela Polônia há dois anos atrás.

A partir daí já não tinha em mente as pessoas que estavam a minha volta. Precisava me concentrar nas alterações da coreografia, pois nunca tinha passado por uma situação daquelas antes. A ansiedade começou a me deixar agitado, e as questões que eu levantava para mim durante a conversa que gerou esta urgência foram ficando em segundo plano. 'O campo vai ter que esperar, porque agora eu preciso dançar.'

O que quero demonstrar a partir deste breve relato de campo é que naquele momento não havia condições de concentrar os grupos numa rede de integração ideal - tal como sugeriam os demais espaços destinados a este movimento no contexto do evento (sobretudo as festas de integração) -. A sociabilidade naquele momento se reduzia aos compassos e formações do grupo que ia se apresentar no palco em poucos minutos. As conversas se reduziam àquilo que deveria ser apresentado no palco, dando ênfase a forma mais do que ao conteúdo.

Por outro lado, apesar de todos estarem concentrados em suas atividades, as rotinas de todos se assemelhavam pelo registro daquilo que seria feito a seguir. Pois, todos tinham a obrigação de representar o seu folclore no palco, e mesmo que a forma de se fazer isso fosse diferente para cada grupo, no final de contas era disso que se tratava.

Minha inserção imediata enquanto um praticante do folclore no contexto do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná permitiu com que percebesse enfim que, a partir do momento em que nos colocamos no palco, os códigos de expressão utilizados pelos folcloristas acabaram se tornando os meus códigos. Era um representante da etnia polonesa, vestindo um traje de *Mazur*, dançando uma dança de corte, dentro de um ambiente de sociabilidade que propicia este acesso a este conteúdo chamado folclore, através de uma estratégia de apropriação produzida pelo grupo em questão.

Conforme já antecipei há pouco, ao final da última noite de apresentações, em virtude dos arranjos feitos pela Aintepar ainda no período relativo aos preparativos da noite de encerramento, ficou acordado que o último grupo a se apresentar seria o grupo folclórico grego *Neolea*. Esse arranjo foi feito em virtude de um pedido feito pela diretoria da Aintepar, que sugeriu que o grupo apresentasse a coreografia chamada *Zorba*, convidando os demais grupos a participarem da dança no seu fim.



Figura 46: Dança de encerramento do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná¹⁷⁰

Sobre a coreografia, da mesma forma como foi realizado no final da sua apresentação, no dia 6 de julho, ela foi composta de dois momentos: no primeiro, os integrantes realizaram a coreografia acompanhando o andamento da música, já na segunda parte, dois integrantes do grupo entraram em cena, carregando um grande volume de pratos de cerâmica. Em um dado momento da coreografia, eles pegaram os pratos, um a um, e arremessando-os contra o chão. Segundo a diretora do grupo, “apesar de não existir uma origem definida para este ritual, os gregos acreditavam que o barulho dos pratos quebrando afugentava os maus espíritos. Além disso, a gente acredita que esse ritual é uma prova do desapego às coisas materiais.”¹⁷¹ (Sula, dia 14 de julho de 2014).



¹⁷⁰ http://4.bp.blogspot.com/--tKp_UjcjS4/UeVxmsc8BjI/AAAAAAAAAC_E/TXZXNa6WZwk/s1600/30.JPG
Acesso em 26 de julho de 2014

¹⁷¹ Apesar de não ser o objetivo deste trabalho discutir o conteúdo do folclore que é representado no palco. É evidente a associação deste ritual com os estudos descritos por Marcel Mauss, através dos regimes de prestações totais do tipo agonístico, caracterizados pelo *Potlach*. (Mauss, 2003 [1923-24])

Figura 47: Momento em que dois dançarinos do grupo grego quebram os pratos durante a execução da coreografia Zorba¹⁷² (fonte: Facebook, Autor: Daio Hofmann)

Na noite de encerramento, portanto, todos os grupos participantes foram convidados a quebrar os pratos junto com o grupo *Neolea*. Durante a realização da coreografia do grupo, todos os demais participantes daquela noite de encerramento se organizaram nas coxias para entrarem junto com os dois integrantes do grupo grego. Para aquela noite foram compradas quatro caixas de pratos, que foram distribuídos entre os integrantes dos grupos antes da sua entrada no palco. Enquanto o grupo realizava a coreografia no centro do palco, sobre os pratos quebrados, os demais se organizaram em uma formação em meia lua, como podemos perceber na foto acima, celebrando o final do evento junto com o público.



Figura 48: Imagem do encerramento do Festival, no dia 14 de julho de 2013¹⁷³

Ao final da coreografia, todos se organizaram pelo palco, enquanto o locutor agradecia o público pela presença do público. Enquanto isso, um casal do CTB entrava no palco, segurando uma bandeira do Brasil. Quando chegaram enfim ao centro do palco, as luzes da plateia se acenderam e as cortinas foram lentamente se fechando.

¹⁷² In: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.422817121171252.1073741827.419096691543295&type=3>
Acessado em 8 de julho de 2014.

¹⁷³ http://4.bp.blogspot.com/--tKp_UjcjS4/UeVxmsc8BjI/AAAAAAAC_E/TXZXNa6WZwk/s1600/30.JPG-
Acesso em 26 de julho de 2014

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Festival Folclórico e de Etnias do Paraná nasceu da iniciativa de um grupo que tinha pouca relação com suas instituições de fomento, a saber, as associações de mútua ajuda. Voltado em um primeiro plano para os fins de beneficência, o evento foi produzido pela elite da cidade de Curitiba, de maneira que se apropriaram desta rede de interdependências para se inserirem no círculo de sociabilidade do seu grupo social na época. O resultado das negociações entre o CAHS e a Liga das Senhoras Católicas de Curitiba com outras agências na cidade – representantes políticos do estado, autoridades do campo acadêmico, das casas de espetáculo da cidade (sobretudo o Teatro Guaíra, e o auditório do CEP), e as próprias associações de mútua ajuda (ainda que passando pelo crivo dos consulados locais) – deu origem a sua primeira estrutura, através do nome Festival Internacional de Folclore.

Com o sucesso desta iniciativa, e pelo interesse vindouro do governo do estado em se apropriar daquela temática, o Festival foi institucionalizado, sendo que os seus objetivos transitaram progressiva e respectivamente sob as égides: da educação, do espetáculo para o povo, até atingir o seu “período áureo”, quando das discussões que o levaram a ser utilizado como um dispositivo ligado ao Turismo Cultural. A partir deste momento percebemos um período de diálogos divergentes entre o governo do estado e os grupos folclóricos, sendo que este primeiro foi progressivamente se afastando do evento. Como consequência, o Festival se viu diante da sua primeira crise, justamente quando deixou de receber a tutela do Estado. Eis que nos deparamos com uma primeira síntese sobre o evento. Pois, a partir do momento em que se mudam os usos do Festival, mudam-se as práticas pelas quais ele é engendrado.

O relativo abandono do estado nesta crise do evento foi amplamente discutido - não só dentro do seu circuito, mas também pela própria mídia da época (graças as colunas publicadas por Victorino Antônio Boff no jornal “Gazeta do Povo”) –, sendo interpretado pelos grupos folclóricos como um gesto de má fé, ou pouco caso do Estado para a sua realização. Contudo, vimos que esta divergência de opiniões somente auxiliou a perceber a falta de consenso dentro desta rede, sobretudo quando os argumentos sobre esse afastamento progressivo do Estado estavam ligados aos benefícios¹⁷⁴ que a sua atual casa de apresentações teria com a realização do evento (o ginásio da sociedade Thalia). Para todos os efeitos, as consequências desta crise são visíveis ainda nos dias de hoje, haja visto a insegurança dos grupos quando discutiram sobre a liberação dos espaços para que ele se realizasse no ano de 2013.

¹⁷⁴ Sobretudo pelo fato de que o Teatro recebia do Estado os recursos para abrir as suas portas para os grupos folclóricos.

A primeira resposta dos grupos folclóricos para superar esta crise, foi construir um dispositivo de mediação com o Estado, a partir de um órgão representativo para todos os grupos folclóricos presentes no Festival, nascia assim a Aintepar. Essa entidade ficou responsável por construir não somente um novo tipo de relação com o Estado, como também se organizar internamente, estabelecendo critérios para o ingresso de novas associações no seu circuito, bem como discutir sobre o papel do folclore dentro e fora do Festival.

Em virtude dos desentendimentos dentro desta arena, seja por problemas políticos ou por vaidades pessoais, surgiram novas discussões entre os grupos folclóricos, o que causou um segundo movimento de crise nesta rede, a partir do momento em que se percebiam cisões dentro dos próprios grupos folclóricos. Uma consequência deste movimento de cisão foi o fato de que a própria Aintepar precisou rever os seus critérios de ingresso para os novos grupos folclóricos, sendo que se restringiram a abertura para dois grupos representantes das mesmas etnias durante o período relativo ao Festival. Porém, ainda que houvesse consenso sobre este dispositivo limitador aos grupos, ainda percebemos situações imponderáveis, pela presença de mais grupos representantes da etnia italiana. Isso se deu em função das estratégias de negociação destes grupos com a Aintepar, pelo fato de se tratarem de instituições presentes no evento em período anterior a esta atualização.

Como podemos perceber, apesar deste momento ser tratado como mais uma crise do evento, ainda assim não podemos deixar de notar que essas cisões ajudaram não só na constituição de novos grupos, o que implicou na atualização dos critérios de autenticidade para a associação, como também criou uma nova e necessária dinâmica para o evento nos anos subsequentes.

Sobre o resultado destas duas importantes transições, vimos que os esforços para superar essas dificuldades, mesmo sendo tratadas enquanto problemas coletivos, partiram de iniciativas individuais. Afinal, a mudança da dinâmica do Festival pelo afastamento do Estado, bem como a maior amplitude dada ao evento pela inclusão de novas associações representadas pelos grupos folclóricos, gerou uma demanda para a abertura de espaços para o evento, exigindo também novas estratégias para o seu financiamento. Apesar de ainda hoje haver uma contrapartida do Estado na liberação dos espaços a um baixo custo, e mesmo que a Aintepar garanta uma parte dos recursos necessários ao pagamento das taxas do Teatro Guaíra com os seus patrocínios, o maior esforço para se conseguir superar os desafios de se realizar o evento ainda parte de iniciativas individuais – sendo que cada grupo se organiza de maneira diferentes, sobretudo em relação à venda de ingressos.

Além disso, foi possível perceber que os grupos estabeleceram práticas de solidariedade, o que permitiu observar as suas práticas para além da mera reprodução do folclore nos seus espaços de ensaio, sendo que se inseriram em outras dinâmicas de sociabilidade, abrindo margem para a construção de novas redes sociais. Sobre isso, cabe assinalar que mesmo as dificuldades de consenso foram superadas nas situações de crise que poderiam colocar a estrutura do evento em xeque. O exemplo da ausência do Grupo Folclórico Holandês de Castrolanda na edição deste ano, que através do argumento de Rogério Figueiredo para quem, *“Para que continuemos a ser uma associação é preciso que mantenhamos o espírito de colaboração”*, foi resolvido graças à colaboração entre os grupos folclóricos no pagamento das dívidas deste grupo. Outros exemplos da colaboração entre os grupos folclóricos puderam ser observados durante toda a organização do evento: seja nas festas de integração, nas reuniões da Aintepar, e durante as noites de espetáculo, pelos empréstimos de cenário, as divisões de noites de espetáculo, etc. Enfim, apesar dos constantes desacordos e desafetos entre os grupos folclóricos, ainda assim percebemos como estes ainda operam a partir de uma rede de interdependências que implica necessariamente neste espírito de colaboração.

Participar do circuito do folclore em Curitiba permite compreender que o folclore corresponde a um dos argumentos para a sua escolha pelos seus integrantes, porém não é o único. Como vimos, as rotinas de ensaio e apresentações implicam com que os integrantes dos grupos folclóricos tenham que dedicar boa parte dos seus finais de semana para os seus grupos. Ao mesmo tempo, vimos surgir um sentimento de grupo que é interpretado por alguns como uma “família do folclore”. Isso se deu pelo fato de que se trata de uma prática que informa os seus membros em um espaço de sociabilidade voltado para a mesma atividade.

Além disso, os interesses em participar dos grupos folclóricos são variáveis entre os seus integrantes. Como vimos, eles podem estar relacionados tanto às questões de descendência - por aqueles que procuram encontrar com uma tradição fundada por seus antepassados-, quanto pela curiosidade em se apropriar destas práticas através do relacionamento com estes grupos pela televisão, ou nas festas de colônias. Desta forma, neste espaço de apropriação da “cultura do seu povo”, como nos disse o integrante do grupo *Alte Heimat*, *“até japonês vira alemão!”*.

Apesar da aparente unidade dentro destes grupos para as relações étnicas, visto que o próprio evento se comunica a partir desta temática, o que vimos em campo permitiu concluir que os critérios de escolha para os grupos folclóricos são diversos. Porém, o sentimento

envolvido pelos integrantes dos grupos folclóricos pode ser interpretado pelos mesmos termos. Pois, a partir do momento em que se colocaram no palco, todos os integrantes com os quais tivemos contato se afirmaram enquanto representantes não só daquele grupo, mas daquele povo como um todo. A etnicidade simbólica foi um dispositivo que permitiu aos atores de determinados grupos se afirmarem através dos seus símbolos, ainda que temporariamente, a partir de empréstimos recíprocos. Lembrando o argumento de um dos integrantes dos grupos folclóricos, enquanto ensaiava para a sua entrevista com a televisão: se por um lado defendia que “não se podia saber quem era se não soubesse de onde veio”, por outro lado afirmou que a sua relação com o seu grupo folclórico só fazia sentido se fosse pensada através da rede de sociabilidade com seus amigos através da atividade que mais gostava, que era a dança.

Já sobre as formas de apropriação do folclore pelos grupos do Festival, percebemos a grande variação entre os critérios de autenticidade ao folclore que era produzido pelos grupos folclóricos. Porém, percebemos que os grupos eram conscientes deste processo de escolha dos critérios, sendo que não existia uma estrutura formal para classificar a autenticidade dos grupos dentro da Aintepar. Ao invés disso, a construção destes critérios foi feita através de um debate de ideias, onde os grupos defenderam os seus critérios diante da Associação seguindo os seus próprios termos. Esse fenômeno pôde ser percebido quando discutimos os processos de integração dos dois grupos folclóricos mais recentes na Aintepar nesta edição do evento.

Essa variação nas formas de se compreender o folclore implicou também em diferentes formas de relacionamento entre os seus integrantes, seja como dançarinos, folcloristas ou associados. Essas formas de relacionamento implicaram no grau de importância que era dado nos diferentes espaços por onde o folclore é praticado. Se por um lado os integrantes distinguiam claramente os espaços de ensaio com os espaços de apresentação, por outro lado, houve situações em que o folclore se confundia com a festa, sendo que todos “tem que dançar”. Desta forma, os grupos folclóricos discutiam não só os aspectos relativos às práticas que estabeleceram no Festival, mas procuraram também refletir sobre a sua relação com os diferentes espaços onde era realizado (nos ensaios, nas festas, nas praças, e nos teatros).

Mesmo que houvesse diferença nas formas de se relacionar com os grupos, e mesmo que os critérios de autenticidade fossem variáveis entre os grupos, durante o período de realização do evento foi enfatizada a sua característica performática, visto que os grupos folclóricos se concentraram em apresentar um bom espetáculo para o seu público.

Ao se aproximarem das datas do evento, os grupos discutiram também sobre outras implicações do evento dentro da sua rede: a escolha de datas para a sua realização, os encontros com eventos paralelos – no caso as festas de colônia que obrigaram alguns grupos a mudarem as suas datas de apresentação -, a negociação com as famílias dos integrantes mais novos – sendo que estavam em período de férias, tendo que abdicar das viagens e compromissos familiares para se dedicar aos ensaios do grupo-, mesmo o tipo de espetáculo que pretendiam fazer para o seu público implicava em um diagnóstico do público a que atingiriam, sendo que eram produzidas diferentes estratégias de atração deste.

Isso se deu pois, como diagnosticou o diretor da Aintepar, os espetáculos eram tidos como repetitivos e cansativos para o público, o que implicava em estratégias de atualização. Essa necessidade de atualização já havia sido debatida em reunião da Aintepar, em virtude das dificuldades de manter o público do evento, o que implicou com que os grupos se apropriassem de outros elementos da cena para inovar as suas apresentações. Mesmo os grupos que assumiam uma postura mais conservadora sobre as suas produções tiveram certa liberdade para se apropriar destas novas tecnologias (seja um filme introdutório, o uso de uma projeção digital, ou o uso de tecnologias de iluminação cênica) e trazer novidades para o evento.

A performance estava menos relacionada com os aspectos relativos aos espetáculos dos grupos folclóricos propriamente falando, do que das diferentes formas de organizar e realizar o evento para o seu público. Esse processo de movimento e reflexão fez com que o evento estivesse em contato com uma diversidade de redes por toda a cidade, sendo que hoje não só o Festival foi constantemente problematizado pelos grupos, como também vive em um movimento constante de crítica e atualização.

Ao final do evento, no dia do seu encerramento houve um encontro fortuito entre praticamente todos os grupos folclóricos participantes, em virtude da apresentação de encerramento do Festival. Contudo, ao contrário do que se esperava, não houve uma integração entre estes grupos - como vimos recorrentemente pela sugestão de alguns integrantes da Aintepar. O que reforçou a hipótese de que, no contexto do Festival, o que conta em última instância é o fato de que o que os grupos fazem no evento é um espetáculo de dança folclórica. Apesar dessa manifestação em cena, vimos diferentes formas de apropriação do folclore pelos grupos, diferentes formas de organização dos grupos folclóricos, e, enfim, diferentes formas de performance encenadas pelos grupos no palco.

Ainda nos cabe responder a pergunta feita na introdução deste trabalho, por que os grupos folclóricos ainda mantêm o Festival vivo na sua 52ª edição? Vimos como o Festival se desenvolveu ao longo dos anos, e que os seus usos estavam ligados às práticas que se estabeleciam entre os seus atores. Na edição deste ano, das etapas de produção até a realização do evento, os grupos folclóricos negociaram não só os espaços para a sua realização, como também as formas de apropriação do folclore dentro desta rede. Além disso, mesmo que a Aintepar garantisse o acesso dos grupos ao evento, percebemos que não só as formas de se fazer folclore eram dependentes na noção de autenticidade acionada por cada grupo folclórico, como a própria execução do evento dependia em grande parte da colaboração dos seus integrantes, sobretudo na venda de ingressos.

Por outro lado, vimos a constituição de uma rede de sociabilidade que operou a partir das práticas ligadas ao folclore dentro destes grupos, na medida em que os próprios integrantes se sentiam parte de uma “família do folclore”. Além disso, nem sempre o fazer folclore estava ligado ao conhecimento acerca da cultura que era representada no palco, sendo que alguns integrantes participavam dos grupos pela relação com as diferentes técnicas de dança, ou mesmo pela afinidade a alguma novela de época. Por fim, quando no palco, usando os trajes do seu grupo, todos os nossos interlocutores se afirmaram enquanto representantes daquelas etnias, mesmo que não houvesse qualquer relação de descendência com aquele grupo.

Pensar o Festival a partir dos seus diferentes vieses foi um importante recurso para percebermos, não só como o evento se articulou entre diferentes instituições para se manter vivo até então, como também nos permitiu perceber como os seus integrantes se apropriaram de sua rede para manter vivas as relações de solidariedade com os seus parceiros através de uma prática comum, que é o folclore.

REFERÊNCIAS

Fontes documentais:

ACADEMIA PARANAENSE DE LETRAS : BIOBIBLIOGRAFIA / Túlio Vargas, Valério Hoerner Júnior, Wilson Bóia. - ed. rev. por Albino Freire, Ernani Buchmann e Valério Hoerner Júnior. - Curitiba, PR : Academia Paranaense de Letras, 2011. 288pp.

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ: Curitiba: Chain, Banco do Estado do Paraná, 1991. 654pp.

Lei Nº 9.790, de 23 de março de 1999. O mesmo pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19790.htm (acesso em 01/05/2013, às 22:00hrs)

Folclore e Educação. Recomendações da Comissão Nacional de Folclore do IBECC. Jornal "A Gazeta". Florianópolis: 25 de abril de 1950. Documento F-1237. Acervo CDU. Biblioteca Amadeu Amaral.

Memória de Vida: Tadeusz Morozowicz. Boletim Informativo da casa Romário Martins. Ano IX, nº 61. Janeiro/1982

Memória de Vida: Sebastião Edmundo Wos Saporski. ANAIS DA COMUNIDADE BRASILEIRO-POLONESA Volume VI- Curitiba – PR, 1972.

BRASIL. Segmentação do turismo: marcos conceituais. Brasília: Ministério do Turismo, 2006.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Martha; SOIHET, Rachel, *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

APPADURAI, Arjun. *Introdução: mercadorias e a política de valor*. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Ed. UFF, 2008.

ARENARI, Brand. "Um outro olhar sobre a modernidade: breves apontamentos sobre a formação da sociologia alemã" in: Emil Sobottka. *A Modernidade como desafio teórico: ensaio sobre o pensamento social alemão*, páginas 35-. EDIPUCRS, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BALHANA, Altiva Pilatti. Política Imigratória do Paraná. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, n. 3, p. 70, 1959.

BALHANA, A. P.; Machado, B. P.; WESTPHALEN, C. História do Paraná. Curitiba: Grafipar. 1969. V.

BARRETTO, Margarita. *Os Museus e a autenticidade no Turismo*. Revista Itinerarium - Departamento de Turismo e Patrimônio – Escola de Museologia – Centro de Ciências Humanas e Sociais Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). v.1 2008 pp.24

BAUMANN, Luana. Afinal de contas, o que é “cultura”? Uma reflexão sobre o conceito de cultura na contemporaneidade. Revista Pitágoras do núcleo de pesquisas da Finan. Nova Andradina/MS, Vol. 02, Nº02, 2011. ISSN 21788243

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Magia e Técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. vol. I. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1982.

BOURDIEU, Pierre. Condição de classe e posição de classe, 1996. In: _____. A Economia das trocas simbólicas; introdução, organização e seleção Sergio Miceli – São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.

_____. *O Poder Simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010)

CARVALHO, José Murilo. A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.78-84

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro & VILHENA, Luís Rodolfo. Traçando fronteiras – Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

_____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Sobre rituais e performances: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares*. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 14, vol.21(1): 99-127 (2010)

CHOAY, Françoise. Alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CHAGAS, Mário & ABREU, Regina (orgs). Memória e Patrimônio. Ensaios Contemporâneos. Ed. Lamparina, 2. Edição. Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Mônica Nara. *A política cultural da cidade modelo: a pós-modernização de Curitiba*. Monografia apresentada ao departamento de história, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Orientador: Dennison de Oliveira. 1999.

COSTA, Osmani Ferreira da. Trinta anos de história da televisão no Paraná registrados por três jornais diários (1954-1985). 9º Encontro Nacional de História da Mídia, UFOP – Ouro Preto/MG, 2013. ISSN 2175-6945

DaMATTA, Roberto. *O ofício do etnólogo ou como ter “anthropological blues”*. In: ZALUAR, Alba (Org.). Desvendando máscaras sociais. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975. p. 23-35.

_____. O trabalho de campo como um rito de passagem. In: _____. Relativizando: uma introdução a antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 150-173.

DRUMMOND Paulo Henrique Dias. Ciência e ensino na cultura jurídica paranaense: Direito Penal e Filosofia do direito no curso de Ciências Jurídicas e Sociais da Universidade do Paraná (1913-1953). Dissertação de Mestrado em Direito do Estado, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2011.

DUMONT, L. O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ELIAS, N. O processo civilizador: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I.

_____. Introdução à sociologia. Lisboa: Edições 70, [1970], 2008.

ERIKSEN, Thomas H. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press. (1993)

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FONSECA, Ricardo Marcelo; SEELAENDER, Ailton Cerqueira Leite (orgs.). História do Direito em Perspectiva: do Antigo Regime à Modernidade. Curitiba: Juruá, 2008.

FEBVRE, Lucien. O problema da descrença no século XVI: a religião de Rabelais. Paris/Lisboa: Édition Albin Michel/Editorial Início, 1970.

FERNANDES, Florestan. O folclore em questão. São Paulo: Editora Hucitec, 1978. P.46

GANS, Herbert J.(1979): Symbolic ethnicity: The future of ethnic groups and cultures in America , Ethnic. Ethnic and Racial Studies, Volume 2 Number 1 January 1979. In: <http://dx.doi.org/10.1080/01419870.1979.9993248> (acesso em 02/02/2013: 22h15min)

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano das idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução – Maria Betânia Amoroso. São Paulo: companhia das letras, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. I, D. 2, 1988, p. 264-275

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (Orgs) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios*. Horiz. antropol. [online]. 2005, vol.11, n.23, pp. 15-36. ISSN 0104-7183. 2009.

GARCIA, Fernanda Ester Sánchez. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

GUARIZA, Nadia Maria. *As guardiãs do lar: a valorização materna no discurso ultramontano*. Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em História). UFPR.

GUÉRIOS, Paulo. R. *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*. UFRJ / Museu Nacional. Tese de doutoramento em Antropologia Social. 2007

GUIMARÃES, Luiza Angélica Paschoeto. *Memória, Educação e Folclore: o pensamento de Professores e Folcloristas no movimento folclórico brasileiro da década de 1950*, Revista Episteme Transversalis – V. 2, N. 1, 2012. 12pp. - ISSN 2236-2649

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 11. Ed., 1. Reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais*. 1º Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2003

HERMANN, Carla. *Construindo uma brasilidade híbrida: a Tropicália de Hélio Oiticica*. TRAVESSIAS, Ed. 08 . Vol. 4, No 1 (2010) – ISSN 1982-5935, pp.23

JAGGAR, Alisson M. *Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista*. In: JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Coleção Gênero: gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 157-185.

KANASHIRO, Milena. *Paisagens étnicas em Curitiba: um olhar histórico-espacial para a busca de entopias*. Orientadora Yara Vincentini. Tese de doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento– Universidade Federal do Paraná. 2008.

KÖHLER, Eumar André. *Olhares sobre a etnicidade curitibana: o caso do Festival Folclórico e de Etnias Do Paraná*. Monografia do Curso de Especialização em História Cultural, do curso de História – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba/PR. 2010, pp.40

KUPER, Adam. *Cultura: a Visão dos antropólogos*; tradução Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP: Edusc, 2002.

LANDIM, Leilah. *Women and Philanthropy in Brazil: An Overview*. In: MCCARTHY, Kathleen. *Women, Philanthropy, and Civil Society*. Indiana: Indiana University Press: 2001, p. 88.

_____. *A Invenção das ONGs: do serviço invisível à profissão sem nome* Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional e da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993

LESSER, Jefrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, monorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2001.

LÖWY, Michael. *Notas sociológicas sobre a radicalização anticapitalista dos intelectuais: o papel das mediações ético-culturais*. In: _____ (org.) *A evolução política de Luckács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: *Revista brasileira de ciências sociais*, vol. 17, n. 49. São Paulo: jun. 2002.

_____. (1998). *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Editora Hucitec.(2a. edição)

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003 [1923-24].

_____. *Civilizações: elementos e formas*. In: CARDOSO, Roberto (Org.). *Mauss*. São Paulo: Ática, 1979. p. 181-195. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MAGALHÃES FILHO, Francisco. *Evolução histórica da economia paranaense*. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*. Curitiba, n. 28, p. 31-52, jan./fev. 1972.

MACHADO, Wanderley. *Imigração*. In: SORTEGAGNA, Adalberto, [et al.] *Paraná espaço e memória: diversos olhares histórico-geográficos* – Curitiba: Editora Bagozzi, 2005. Pp.158-180

MARTINS, Ana Paula Vosne. “Um lar em terra estranha”: a aventura da individualização feminina. A casa da estudante universitária de Curitiba nas décadas de 50 e 60. 143f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992.

_____. *Mulheres, luta e poder*. 120f. Monografia (Bacharel em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1986.

MARTINS, Romário. *História do Paraná*. Curitiba: Travessa dos editores, 1995. V.3

MARTINS, Wilson. Um Brasil diferente. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 1989.

MEZZADRI, Fernando. A Estrutura Esportiva do Paraná: da formação dos clubes esportivos às atuais políticas governamentais. 172p. Campinas, 2000. (Tese de Doutorado – UNICAMP).

MORAIS, Isabela Andrade de Lima. Pela hora da morte estudo sobre o empresariar da morte e do morrer uma etnografia no grupo Parque das Flores, em Alagoas. Revista Inter-legere (ISSN 1982-1662) Nº 12: As representações sociais da morte - Janeiro a junho de 2013.

MOTT, Maria Lúcia. “Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945)”. Cadernos Pagu. Campinas, n.16, pp. 199-234, 2001.

NISHIKAWA, Reinaldo Benedito. Terras imigrantes na colônia Assunguy. Paraná, 1854-1874. 2007. 158p. Dissertação de mestrado. (Ciências Humanas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

_____. SER imigrante, ESTAR colono: o processo de transformação dos imigrantes em colonos na Província do Paraná. Antíteses, v. 4, n. 7., p. 99-126, jan./jun. 2011 p.99-126.

NOVELLO, Virgínia Damas. A Liga das Senhoras Católicas de Curitiba e a ação benemerente: tradição e modernidade no associativismo feminino.. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Federal do Paraná. Orientador: Ana Paula Vosne Martins.

OLIVEIRA, Denisson de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Márcio de. Origens do Brasil meridional: dimensões da imigração polonesa no Paraná, 1871-1914. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.22, nº43, janeiro-junho de 2009, p.218-237

_____. “Imigração e diferença em um estado do sul do Brasil: o caso do Paraná”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2007.

_____; Ramos, Jair de Souza. Apresentação. In. Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia — (n. 25, 2º sem. 2008, n. 1, 2. sem. 1995). Niterói: EdUFF, 2009.

PEIRANO, Mariza. “Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada)”. In: SERGIO, Miceli (org.), O que ler na ciência social brasileira (1970-1995). São Paulo: Editora Sumaré/Anpocs, 1999.

PEREIRA, Marco Aurélio Monteiro. A cidade de Curitiba no discurso de viajantes e cronistas do século XIX e início do século XX. Revista de História Regional - Vol. 1. - nº 1 - Inverno 1996. 9-40. p.12.

POMBO, J. F. R. O Paraná no Centenário [1900]. Curitiba: José Olympio, 1980.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF_FERNART, Jocelyne. Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PRATT, Mary Louise. *Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações* • v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

ROSEVICZ, Larissa. O Instituto Histórico e Geographico Paranaense e a Construção de um imaginário regional. Dissertação de Mestrado do curso de Pós Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Orientadora: Profa. Dra. Maria Tarcisa Silva Bega. 2009. 138p.

SAYÃO, Thiago J. *Nas veredas do folclore: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975)*. Florianópolis, 2004. Dissertação (Mestrado em História). UFSC

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (*Apud* Drummond, 2011.)

SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araújo Watanabe — São Paulo; Companhia das Letras, 1988

SEYFERTH, Giralda. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. In: *Mana*, vol. 3, n. 1, 1997.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 12

STECA, Lucinéia Cunha; FLORES, Mariléia Dias. História do Paraná. Londrina: Ed. UEL, 2002.

THEODOSSOPOULOS, Dimitrios. *Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas*. *Anthropological Quarterly*, Vol. 86, No. 2, p. 337-360, ISSN 0003-5491. 2013

TOMAZ, Paulo Cesar. A preservação do patrimônio cultural e sua Trajetória no Brasil. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Maio/ Junho/ Julho/ Agosto de 2010 Vol. 7 Ano VII nº 2 - ISSN: 1807-6971

TORRES, Nicolás Jesús Ramírez. *Gestão do patrimônio histórico e desenvolvimento urbano sustentável: políticas públicas para o incremento do turismo em Curitiba*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná / Nicolás Jesús Ramírez Torres ; orientador, Leonardo Tossiaki Oba. – 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. Resenhas. VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas. 332 pp. In: *Mana* vol.4 n.1 Rio de Janeiro Apr. 1998

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. Clotildes e Marías: mulheres de Curitiba na Primeira República. *Revista de História: questões e debates*, Curitiba, v.11. p.17-35, Jun-dez, 1990.

TOURINHO, Marlene. *A Dança em Curitiba*. Monografia apresentada no curso de Monografia de Dança, pelo conselho Brasileiro de Dança do Rio de Janeiro, 1982. (*Apud* VELLOSO, 2005, p.2).

TURNER, Victor W. O processo ritual. Estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. The anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1988. p. 25

Van de Port, Mattijs. 2004a. *Registers of Incontestability: The Quest for Authenticity in Academia and Beyond*. *Ethnofoor* XVII(1/2):7-22.

VELLOSO, Marila A. *A imagem do Teatro Guaíra e da Dança em Curitiba: influência e contaminação através da mídia*. Dissertação de Mertrado apresentado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, 2005.

VIEIRA Édison. O Paraná reinventando: política e governo. *Revista do Iparde*, Curitiba, 1989.

VILHENA, Luis Rodolfo. Os intelectuais regionais. 19º Encontro Anual da ANPOCS, 17 a 21 de outubro de 1995. Caxambu/MG, 1995. In: <http://luisrodolfovilhena.googlepages.com/IntelectuaisregionaisRBCS.pdf>

_____. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997.

VELHO, Gilberto. A utopia urbana: um estudo de antropologia social. Biblioteca de ciências sociais. Autor, Gilberto Velho. Edição, 3. Editora, Zahar, 1978.

VIACAVA, Vanessa Maria Rdrigues. *Em busca da Curitiba perdida: a construção do habitus curitibano*. XII Simpósio internacional do processo civilizador. 11-13 nov. 2009, Recife.

WACHOWICZ, Ruy. *Universidade do Mate: História da UFPR*. Curitiba: APUFPR, 1983.

_____. História do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

WEBER, Max. *Relações comunitárias étnicas*. In *Economia e sociedade: fundamentos de uma sociologia compreensiva*. Vol I: Editora UNB Brasília/DF. 1991. P.267-77

WOSNIAK, Cristiane. *A dança moderna em Curitiba: produção de memória como instrumento de construção da história*. In: *anais do 7º seminário de pesq. Em artes da faculdade de artes do Paraná*, Curitiba, p. 69-73, jun., 2012.

_____. Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra e NORA, Sigrid. (orgs.). *História em movimento: biografias e registros em dança – Seminários de Dança 1*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

WITOLAWSKI, Henrique. Discursos sobre modernização e militarização juvenil em Curitiba (1919-1928). Dissertação de mestrado em história (UFPR). Orientador: Judite Maria Barboza Trindade, 2009.